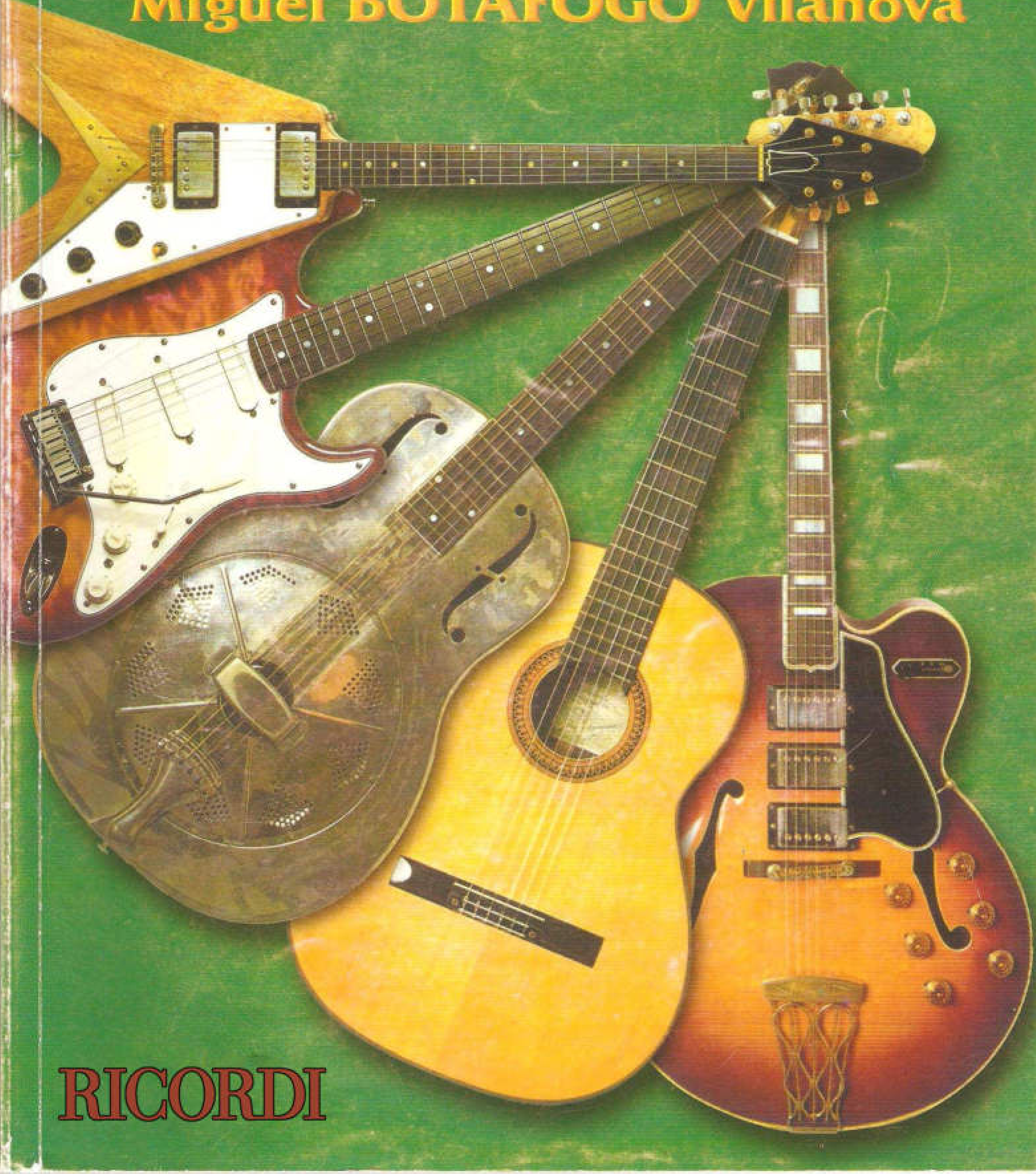
ARMONIA PARA 6 CUERDAS

Miguel BOTAFOGO Vilanova



RICORDI

ARMONIA
PARA
6 CUERDAS

Miguel BOTAFOGO Vilanova

RICORDI

El proceso creativo es un camino espiritual. Esta aventura es sobre nosotros, sobre lo profundo del yo, sobre el compositor que todos tenemos adentro, sobre la originalidad, en el sentido no de lo que es totalmente nuevo, sino de lo que es total y originalmente nosotros mismos.

"... Prerequisitos de la creación, son la actitud lúdica, el amor, la concentración, la práctica, la habilidad, el uso del poder de los límites, el riesgo, la entrega, la paciencia, el coraje y la confianza.

Todos los intentos que hacemos son imperfectos; sin embargo cada uno de estos intentos imperfectos es una ocasión para un deleite que no se parece a nada en la tierra.

La creatividad totalmente desarrollada se produce cuando un adulto entrenado y diestro es capaz de acudir a las fuentes de la conciencia de juego clara e intacta del niño pequeño que lleva adentro."

Stephen Nachmanovitch

Arte de tapa: Susana Remotti
Diseño y diagramación: Susana Remotti
Foto contratapa: Fernando Miranda

Querido lector:

Mi intención al ordenar los elementos principales de la armonía en este libro es ayudar principalmente a los guitarristas que tienen ganas de aprender algo sobre las leyes de las progresiones de acordes y algunas técnicas simples para la composición.

Habitualmente, el instrumento que se usa para el estudio de la armonía es el piano. Consecuentemente, para un guitarrista hacer en el piano una progresión que se domina en la guitarra, con la misma soltura, puede resultar frustrante. Por ese motivo he traducido a la guitarra los conocimientos básicos de la armonía que debe tener el guitarrista de hoy. Los ítems que aquí presento podrían ser extendidos, por lo que recomiendo profundizar aún más cada uno de ellos.

Para aprovechar este libro se requiere tener conocimiento de «un poco» de teoría de la música y poder leer y escribir «un poco» de música. Para los que recién empiezan, recomiendo seguir este libro junto con un maestro.

Para compilar este libro, he consultado los apuntes que tomé de mis maestros y varios libros - a saber:

Apuntes de mis primeras clases de armonía con mi maestro y amigo, Gustavo Giusepe Gregorio y, luego, los que tomé cuando estudié con el maestro Juan Carlos Cirigliano y con el maestro Pedro Arturo Aguilar.

Los libros de los siguientes autores - Gordon Delamont (Armonía, tomos 1 al 5); Vincent Persichetti Armonía del Siglo XX); Arnold Schoenberg (Armonía); Enric Herrera (Armonía Moderna, 1 y 2). Asimismo, he consultado los escritos del maestro Pedro Arturo Aguilar.

Es mi profundo deseo que este libro contribuya a enriquecer al lector/guitarrista y lo ayude a transitar el difícil pero gratificante camino de la música

MIGUEL ANGEL VILANOVA

Buenos Aires, 1996.

ISBN-10: 987-1126-97-2 By Ricordi Americana S.A.E.C
ISBN-13: 978-987-1126-97-2 Ricordi Americana S.A.E.C

© Copyright 1996 by RICORDI AMERICANA S.A.E.C.
Tte. Gral. Juan D. Perón 1558 – Buenos Aires (Argentina)
Todos los derechos están reservados – All rights reserved.
Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723.

INDICE

• SONIDOS FUNDAMENTALES **Páginas 7/8**
(Cifrado alfabético, ubicación en el diapasón y en el pentagrama)
- Comparación del rango de la guitarra con el teclado del piano y los principales instrumentos de la orquesta

• Capítulo 1: ESCALAS **Páginas 9/49**
- Escalas
- Orden de quintas justas
- Heptafonía diatónica
- Modos griegos
- Tonalidad
- Modalidad mayor y menor
- Armaduras de claves (tonalidades mayores y sus relativos menores)
- Grados
- Tetracordios
- Modos paralelos (Metabolismo)
- Modalidad menor (Modos de las escalas menor armónica y menor bachiana)
- 21 escalas heptafónicas
- Bifónicas
- Trifónicas
- Tetrafónicas
- Pentafónicas
- Exafónicas
- Octafónicas
- Eneafónicas
- Decafónicas
- Endecafónicas
- Dodecafónicas
- Simétricas
- Semiorientalistas
- Orientalistas
- Enigmáticas
- Trabajo con las digitaciones de las escalas

• Capítulo 2: INTERVALOS **Páginas 51/66**
- Intervalos
- Semitono
- Semitono diatónico
- Semitono cromático
- Tono
- Tono diatónico
- Tono cromático
- Intervalos melódicos
- Intervalos armónicos
- Intervalos simples
- Intervalos compuestos
- Clasificación de los intervalos
- Clasificación en la escala de los sonidos fundamentales
- Intervalos compuestos
- Calificación de los intervalos
- Resumen
- Inversión
- Nomenclatura
- Análisis de los intervalos en la escala de los sonidos fundamentales
- Tritono
- Intervalos propios
- Serie de armónicos

- Tabla de consonancias y disonancias
- Enarmonía
- Equisonancia
- Efecto de las Alteraciones
- Práctica de los intervalos sobre la escala mayor jónica

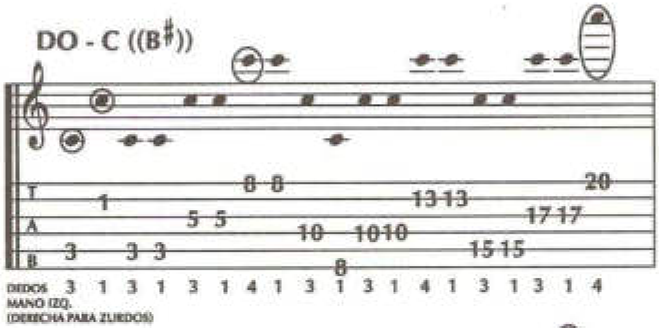
• Capítulo 3: ACORDES **Páginas 67/104**
- Acordes
- Tríadas básicas
- Inversión y disposición
- Disposiciones indirectas o abiertas
- Símbolos - nomenclatura
- Visualización en el diapasón
- Tríadas de la modalidad mayor
- Tríadas de la modalidad menor
- Tríadas con voces duplicadas
- Comparación de las inversiones de las tríadas con la serie de armónicos
- Serie de armónicos
- Adornos a las notas de la tríada
- Acordes de cuatro voces
- Inversiones y disposiciones de los acordes a cuatro voces
- Acordes extendidos
- Doblajes y omisiones
- Reinterpretación enarmónica
- Acordes de cuatro voces y extendidos de la modalidad mayor que surgen del modo mayor jónico
- Acordes de cuatro voces de la modalidad menor
- Diccionario de acordes
- Acordes armonizados por cuartas - Ejemplos 1 al 7
- Acordes armonizados por segundas - Ejemplos 1 al 7
- Acoplamiento - Ejemplos 1 al 8

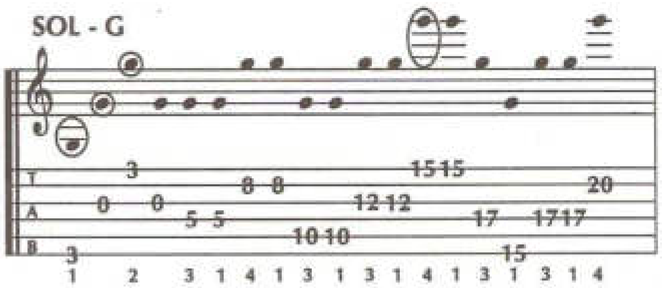
• Capítulo 4: CONSIDERACIONES BASICAS Y TECNICAS SOBRE LAS PROGRESIONES DE ACORDES **Páginas 105/119**
- Función
- Sustitución según función
- Ciclos
- Ritmo armónico
- Dominantes secundarios
- Sustituto tritonal
- Acordes disminuídos de paso
- Tonicización (modulaciones temporarias)
- Paralelismo
- Secuencia
- Modulación
- División simétrica de la octava
- Tabla de función de las notas - armonización de una idea melódica
- Armonización de los modos Lidio, Mixolidio, Dórico y Frigio
- Acordes formados por superposición de tríadas
- Armonización inetgral
- Acompañamiento

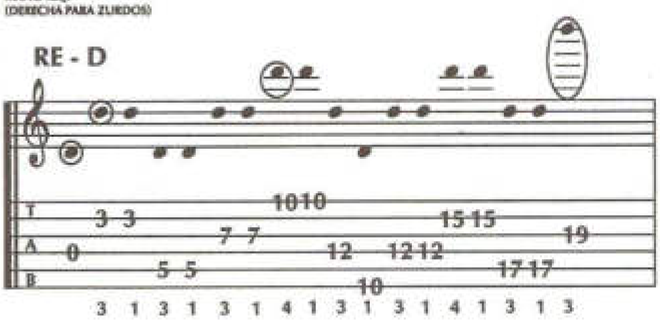
• Capítulo 5: FORMA **Páginas 121/123**
- Motivo
- Semifrase
- Frase
- Período
- Otras formas

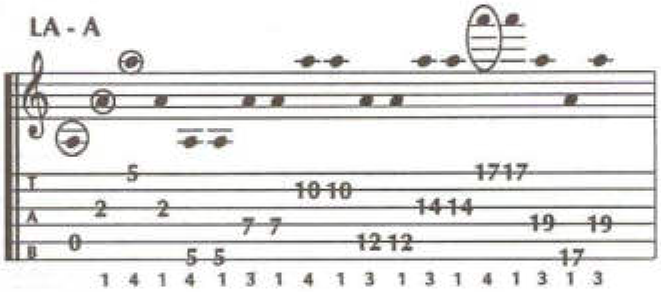
• TEMA INSTRUMENTAL **Páginas 124/127**

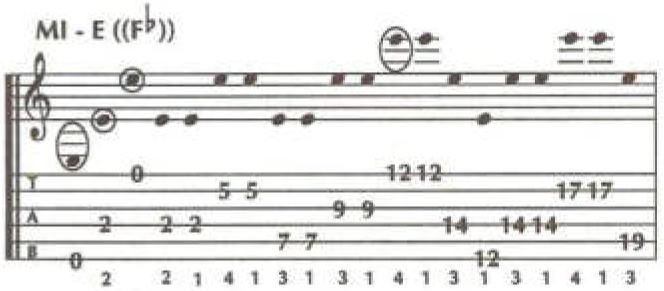
La materia de la música es el sonido. Entonces, antes que nada, es necesario saber ubicar cada uno de los siete sonidos fundamentales - **Do (C), Re (D), Mi (E), Fa (F), Sol (G), La (A), Si (B)** - en todo el diapasón y cada uno en el pentagrama. Cuando nos familiarizamos con la ubicación de los sonidos en el diapasón y en el pentagrama, aceleramos el proceso de aprendizaje. Por tal motivo, he armado el siguiente ejemplo:

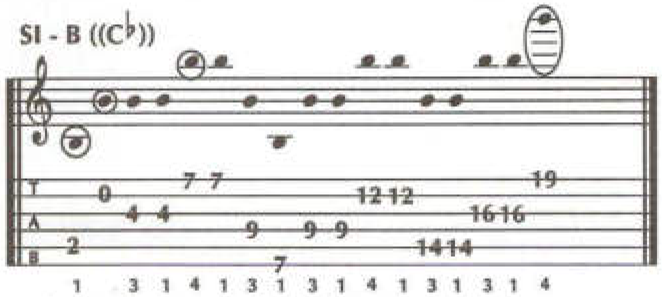


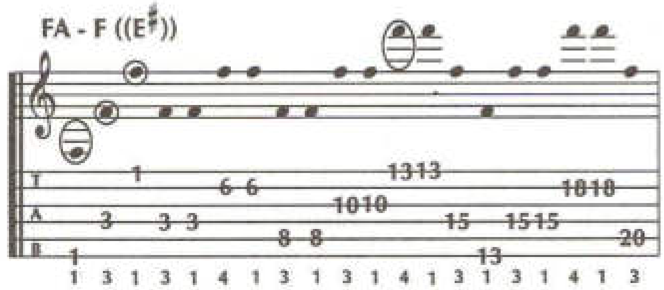






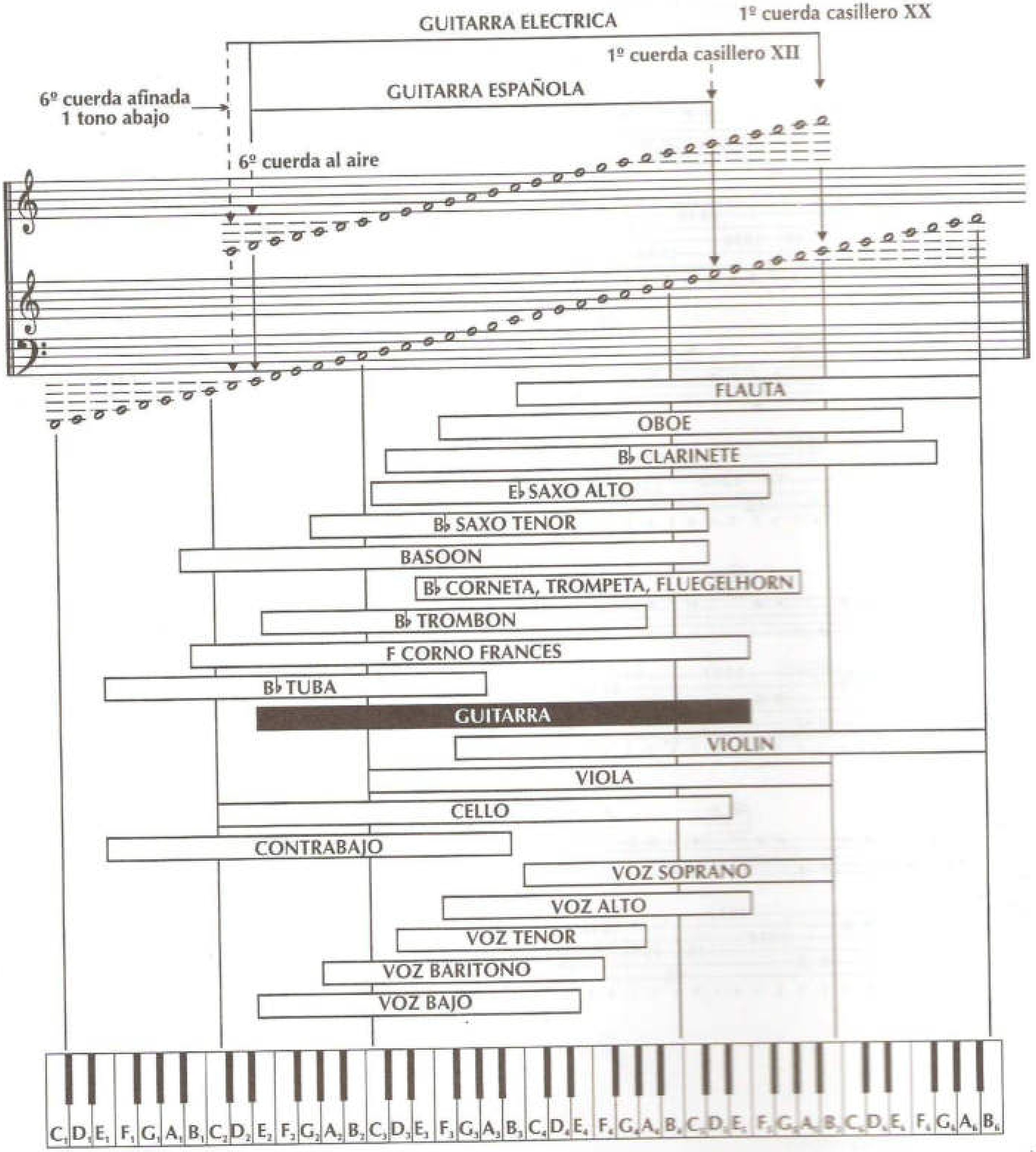






NOTA: Las notas redondeadas son el resumen de las posibilidades de escribir en el pentagrama las diferentes alturas de un mismo sonido; aunque este puede tocarse en diferentes cuerdas y casilleros.

• COMPARACION DEL RANGO DE LA GUITARRA CON EL TECLADO DEL PIANO Y LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS DE LA ORQUESTA



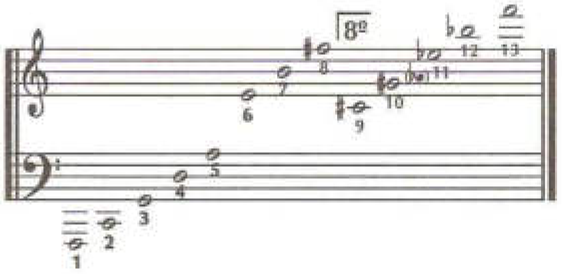
• ESCALAS

La escala es una sucesión de sonidos cuyas notas se encuentran a distintas distancias de semitonos y/o tonos, en orden ascendentes y/o descendentes.

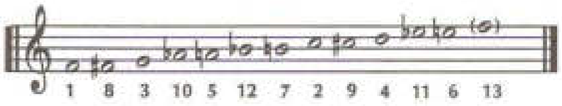
• ORDEN DE QUINTAS JUSTAS

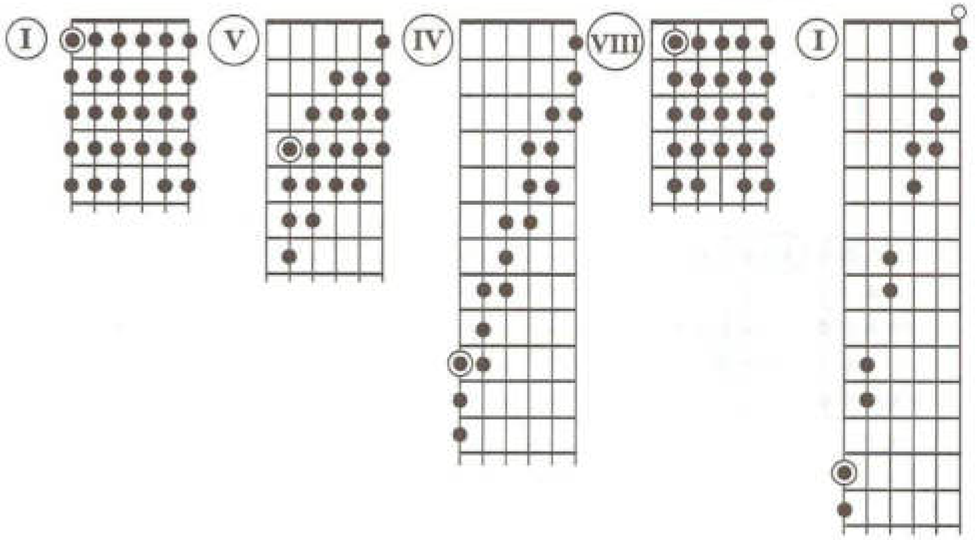
En música occidental el sistema es semitonal y consta de doce semitonos sucesivos dentro del ámbito de una octava; los semitonos surgen de la ordenación por alturas de los sonidos del círculo de quintas justas partiendo del sonido **Fa.**

EJEMPLO 1



EJEMPLO 2
DANDO ORIGEN A LA ESCALA CROMATICA





Según este sistema semitonal, las escalas podrían ser:

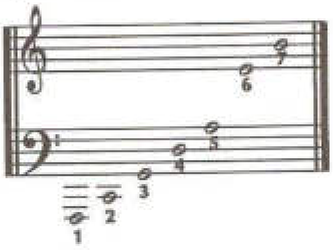
. de dos sonidos - BIFONICAS
. de tres sonidos - TRIFONICAS
. de cuatro sonidos - TETRAFONICAS
. de cinco sonidos - PENTAFONICAS
. de seis sonidos - EXAFONICAS
. de siete sonidos - HEPTAFONICAS
. de ocho sonidos - OCTAFONICAS
. de nueve sonidos - ENEAFONICAS
. de diez sonidos - DECAFONICAS
. de once sonidos - ENDECAFONICAS
. de doce sonidos - DODECAFONICAS

A partir de las escalas, se desprende un aspecto horizontal, que conforma las melodías, y uno vertical, que nos da la armonía, preveyendo orden y organización a la música.

• HEPTAFONIA DIATONICA

Las escalas más usadas son las heptafónicas que se desprenden de los siete primeros sonidos del orden de quintas justas.

EJEMPLO 3



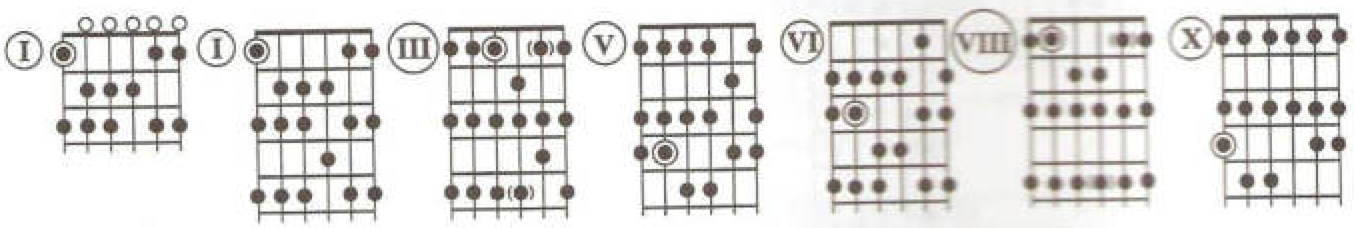
Estos sonidos ordenados por alturas, tal como se define a la escala, dan como resultado la primer escala heptafónica diatónica. Son llamadas heptafónicas diatónicas porque poseen siete («hepta», en Griego) sonidos diferentes («dia», en Griego). Estas escalas están formadas por cinco tonos y por dos semitonos.

• MODOS GRIEGOS

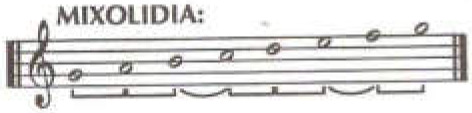
De cada uno de los sonidos de esta primera escala heptafónica diatónica se originan los denominados modos griegos (ya que cada uno de ellos tienen nombres de antuguas provincias griegas). La primera, que parte del sonido FA se llama "LIDIA". Siguen la "MIXOLIDIA", la "EOLICA", la "LOCRIA", la "JONICA", la "DORICA" y la "FRIGIA".

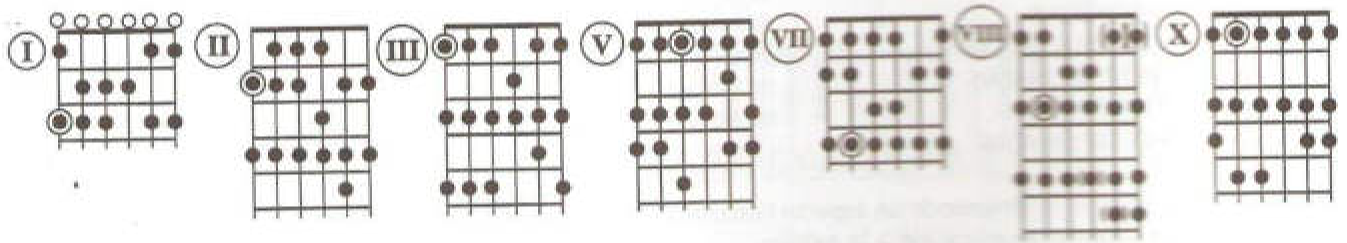
EJEMPLO 4

LIDIA:

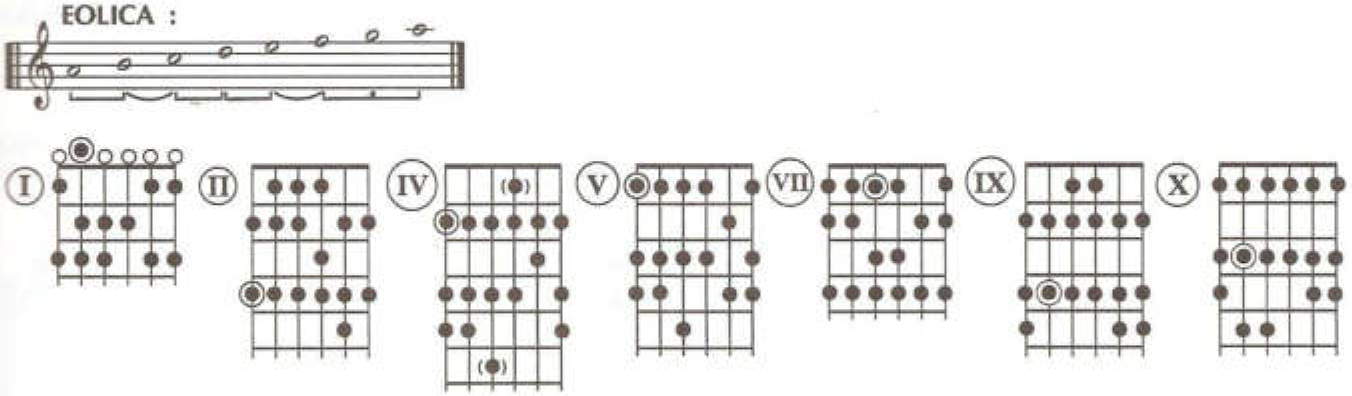


MIXOLIDIA:

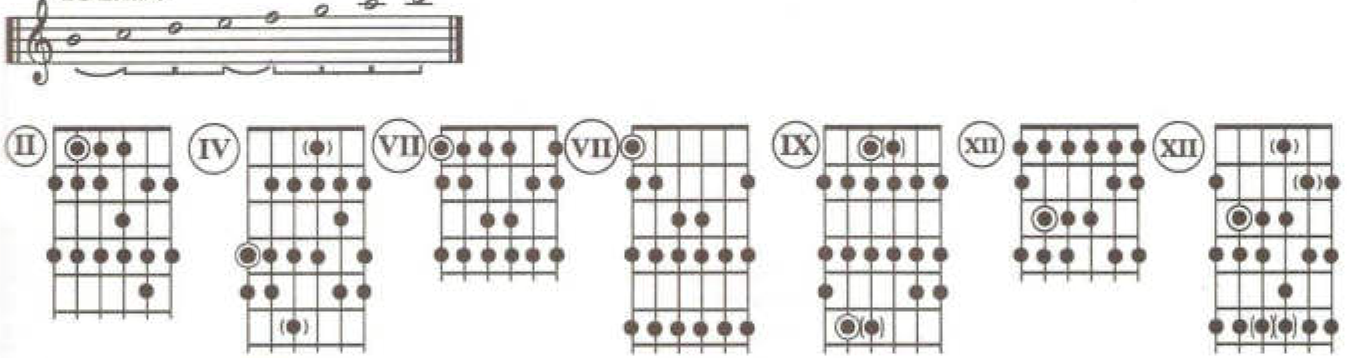




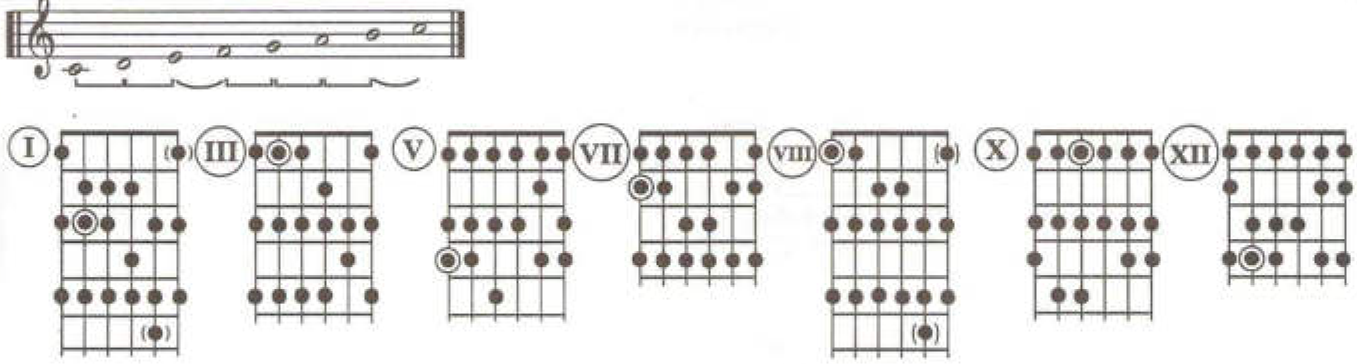
EOLICA :



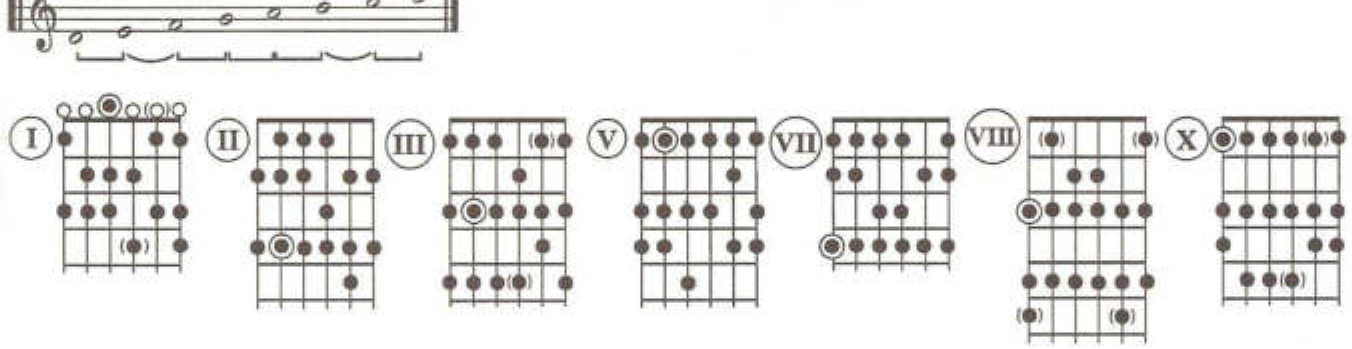
LOCRIA:



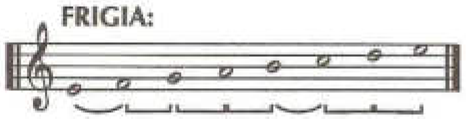
JONICA:

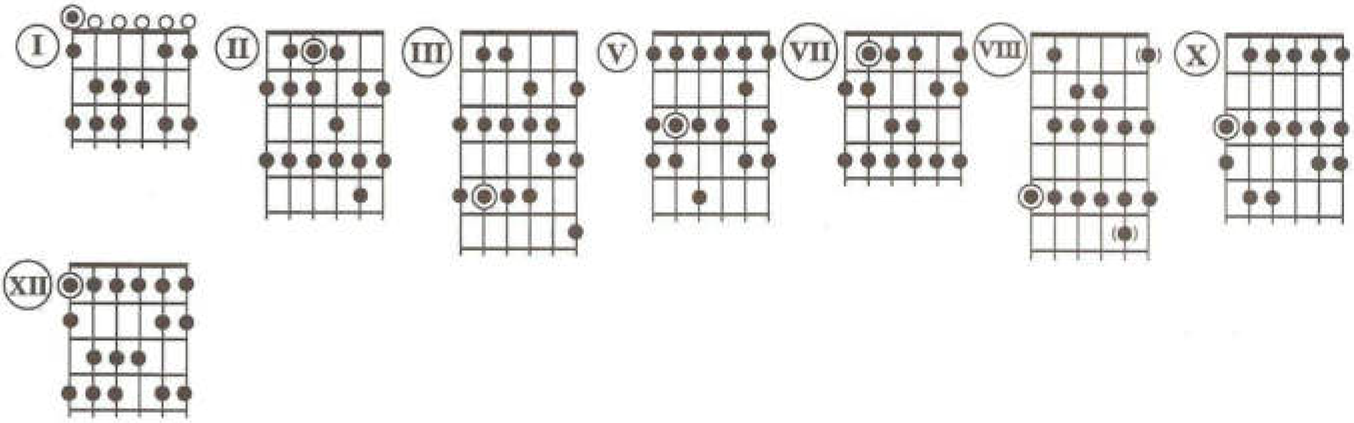


DORICA:



FRIGIA:





NOTA: Observar el cambio de disposición de los cinco tonos y de los dos semitonos.

• TONALIDAD

La tonalidad (tono) es un conjunto de sonidos regidos por uno principal al que llamamos «tónica» o «fundamental». Una tonalidad dada puede ser de modo mayor y/o de modo menor. Según Arnold Schoenberg una tonalidad se expresa por el uso exclusivo de todas sus notas. Una escala (o parte de ella) y cierto orden de acordes la afirma de forma más definitiva, del libro Funciones estructurales de la armonía, Ed. Labor página 33.

• MODALIDAD MAYOR Y MENOR

De todos los modos, la escala Jónica es la más usada y es el pilar fundamental de la música tonal (música con un claro centro tonal) y del llamado **«Modo Mayor»**. (Ver el item "TRITONO" del capítulo INTERVALOS página 58)

Escala Mayor Jónica

C D E F G A B C

Otra de las escalas más usadas es la escala Eólica que es el pilar básico del **«Modo Menor»**.

Escala Menor Eólica

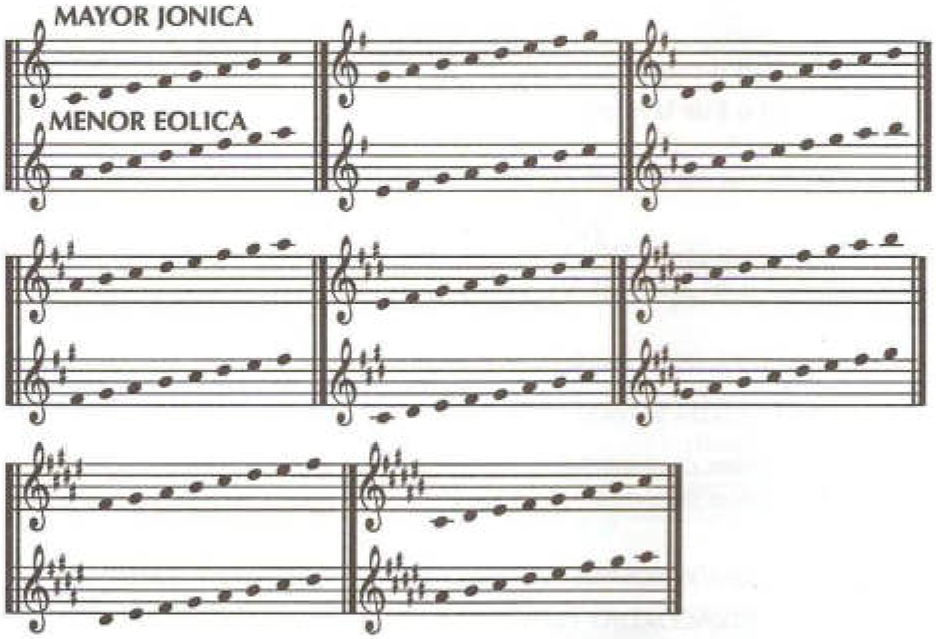
A B C D E F G A

Se dice que una de estas escalas es «relativa» de la otra - la escala menor eólica es relativa menor de la escala mayor jónica o la escala mayor jónica es relativa mayor de la escala menor ecólica, ya que ambas comparten la misma armadura de clave, (sostenidos y/o bemoles que se escriben al lado de la clave de SOL).

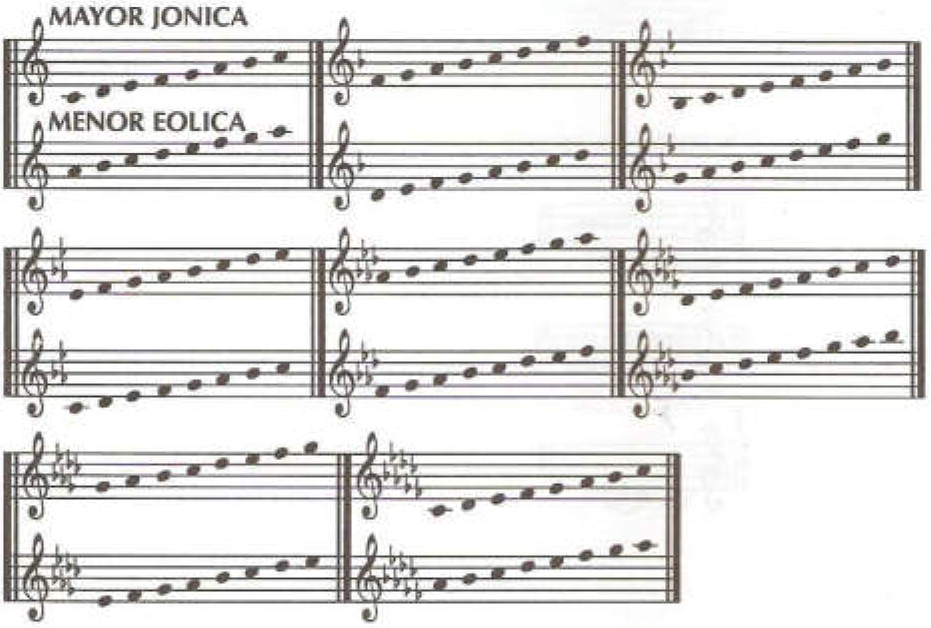
•ARMADURAS DE CLAVES (tonalidades mayores y sus relativos menores)

Existen quince armaduras de clave para estas escalas, una sin sostenidos ni bemoles; siete con sostenidos y siete con bemoles.

EJEMPLO 5
TONALIDADES MAYORES Y SUS RELATIVOS MENORES CON SOSTENIDOS EN CLAVE.



EJEMPLO 5 (continuación)
TONALIDADES MAYORES Y SUS RELATIVOS MENORES CON BEMOLES EN CLAVE.



NOTA: La mayor parte de los ejemplos del libro los escribiré en la tonalidad de DO pero, para una verdadera profundización del estudio, debería trabajarse en tonalidades con sostenidos y bemoles. Para lo cual recomiendo referirse al Ejemplo 73 de este capítulo.

• GRADOS

Los sonidos de una escala se denominan «grados». Se simbolizan con números romanos en orden ascendente desde lo grave hacia lo agudo y, además, poseen un nombre propio, a saber:

I - Tónica
II - Supertónica
III - Mediante
IV - Subdominante
V - Dominante
VI - Subsensible o Submediante
VII - Sensible (cuando está a un semitono del **VIII** o **I** de la nueva serie)
^{b}**VII** - Subtónica (cuando está a un tono del **VIII** o **I** de la nueva serie)

Los grados descendidos llevan un bemol(b) adelante del número romano y los ascendidos llevan un sostenido (#): ^{b}**II**, ^{b}**III**, ^{b}**VI**, ^{b}**VII**, $^{\#}$**IV**, etc.

Son llamados **«grados tonales»** (o «primarios») los grados **I, IV** y **V**.
Son llamados **«grados modales»** (o «secundarios») los grados **II, III, VI** y **VII**.
El **II** es también llamado **«grado neutro»**.
El grado **III** es el que establece lo mayor y lo menor, según sea **III** o ^{b}**III**, respectivamente.

• TETRACORDIOS

Se denomina «tetracordio» a un grupo de cuatro notas cuya primera y cuarta nota forman un intervalo de cuarta (ver capítulo INTERVALOS Ejemplo 25). Las escalas heptafónicas diatónicas que hemos visto hasta ahora están formadas por la combinación de algunos de los siguientes tetracordios:

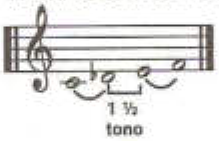
EJEMPLO 6

TETRACORDIO MAYOR

TETRACORDIO FRIGIO

TETRACORDIO TRITONO

TETRACORDIO MENOR

TETRACORDIO ARMONICO


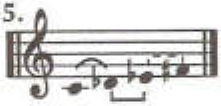
Otros tetracordios que surgen de las veintiun escalas heptafónicas, escalas orientalistas, semiorientalistas y enigmáticas.

1.

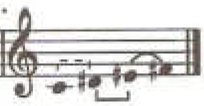
2.

3.

4.

5.


6.

7.


8.

9.

10.

11.

12.

13.

La escala mayor jónica está formada por dos tetracordios mayores unidos por un tono intermediario:

EJEMPLO 7

La escala menor eólica está formada por un tetracordio menor y uno frigio unidos por un tono:

EJEMPLO 8

• MODOS PARALELOS (Metabolismo)

Los modos paralelos permiten comparar los modos griegos bajo un mismo centro tonal para poder apreciar las diferencias. También para aprovechar sus características y para mezclar escalas en una misma composición sin cambiar de tono.

EJEMPLO 9

ESCALA MAYOR JONICA

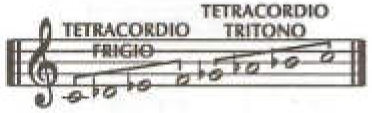
ESCALA MAYOR MIXOLIDIA

ESCALA MENOR DORICA

ESCALA MENOR EOLICA

ESCALA MENOR FRIGIA

ESCALA MENOR LOCRIA



ESCALA MAYOR LIDIA

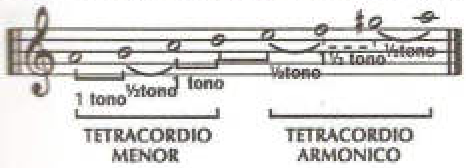
NOTA: Este concepto de metabolismo es aplicable a todas las escalas.

•MODALIDAD MENOR (Modos de las escalas Menor Armónica y Menor Bachiana)

Hemos visto que la modalidad mayor se rige básicamente por una escala, la mayor jónica, pero la modalidad menor, además de la escala menor eólica, se basa en dos escalas artificiales llamadas menor armónica y menor bachiana.

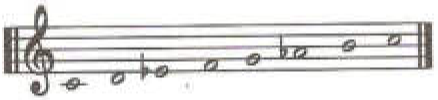
EJEMPLO 10

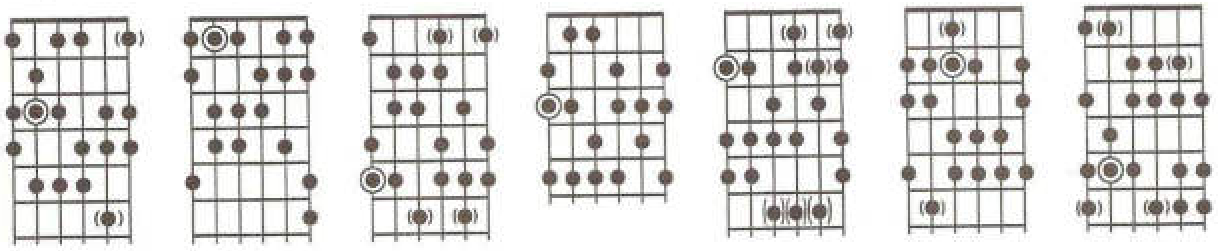
ESCALA MENOR ARMONICA (ver escalas semiorientalistas)



EJEMPLO 11

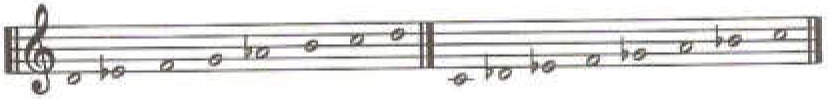
ESCALA MENOR ARMONICA (1º MODO)

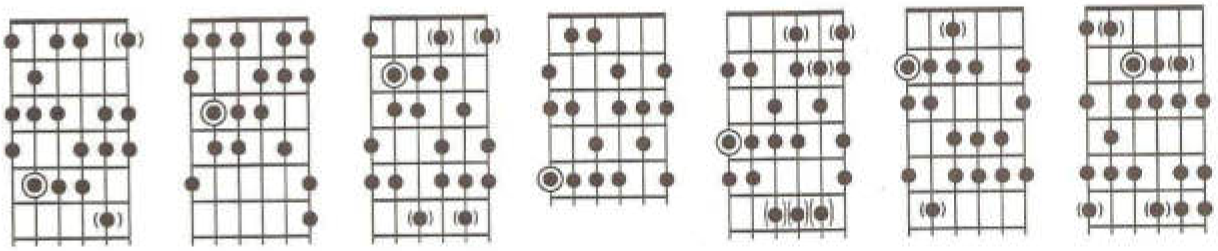




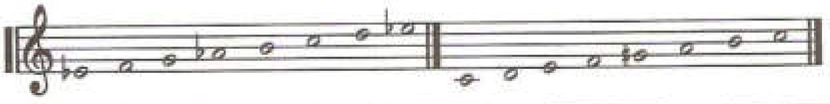
2º MODO

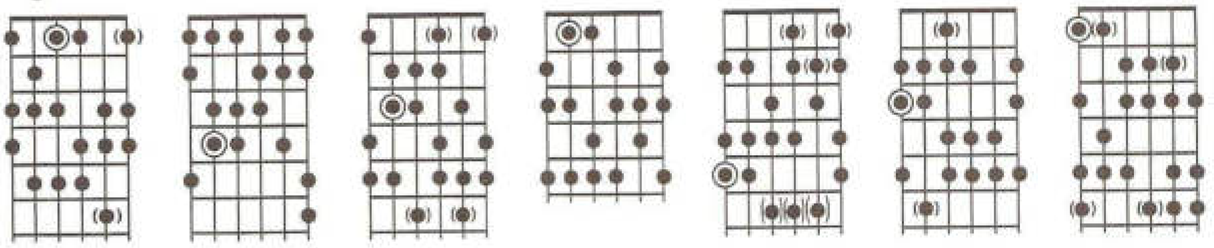
MODOS PARALELOS (METABOLISMO)



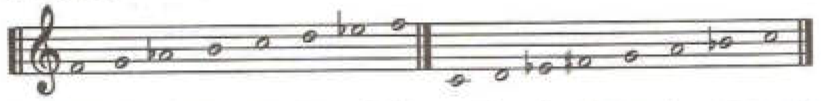


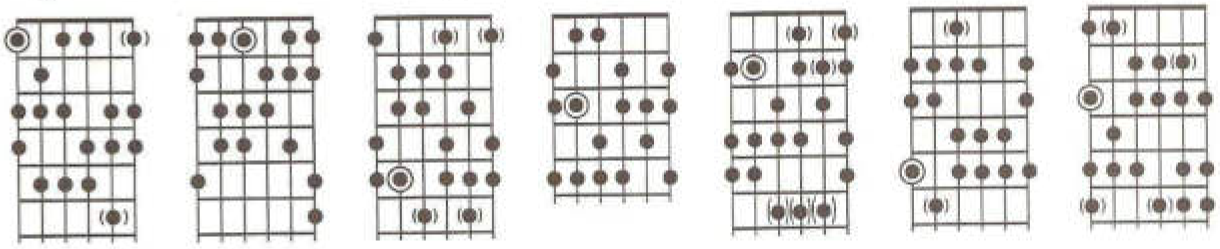
3º MODO



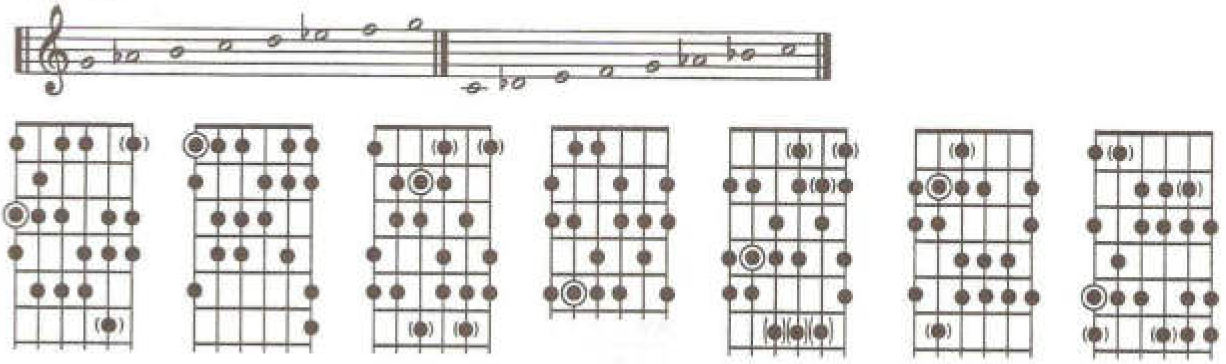


4º MODO

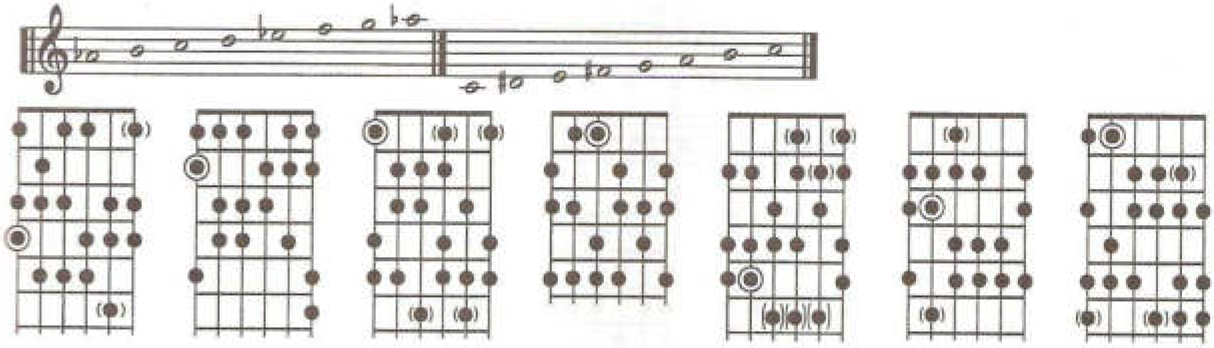




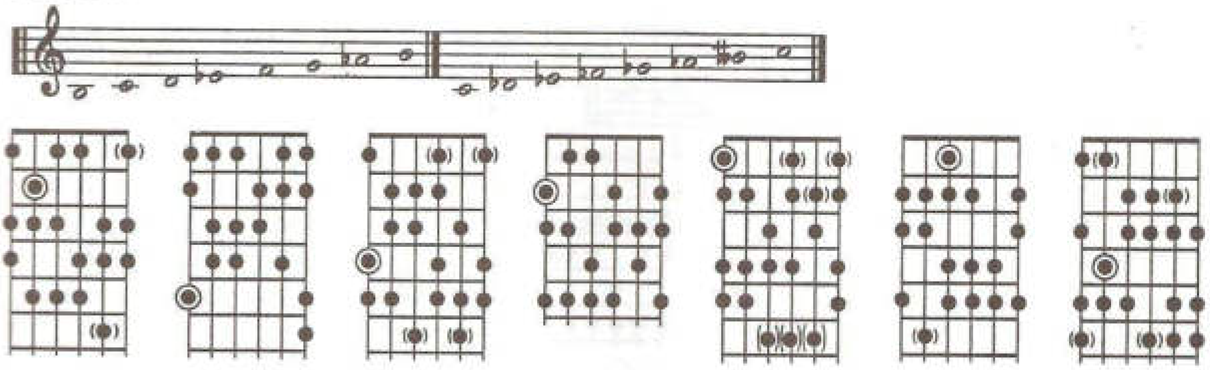
5º MODO



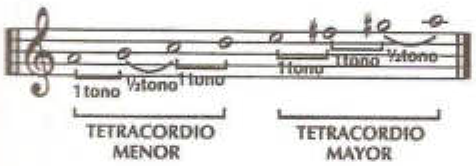
6º MODO



7º MODO

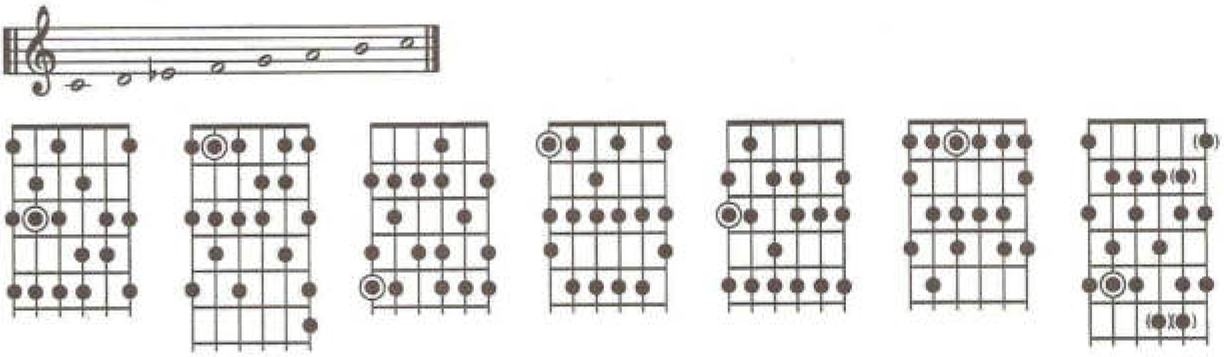


MODOS DE LA ESCALA MENOR BACHIANA
EJEMPLO 12



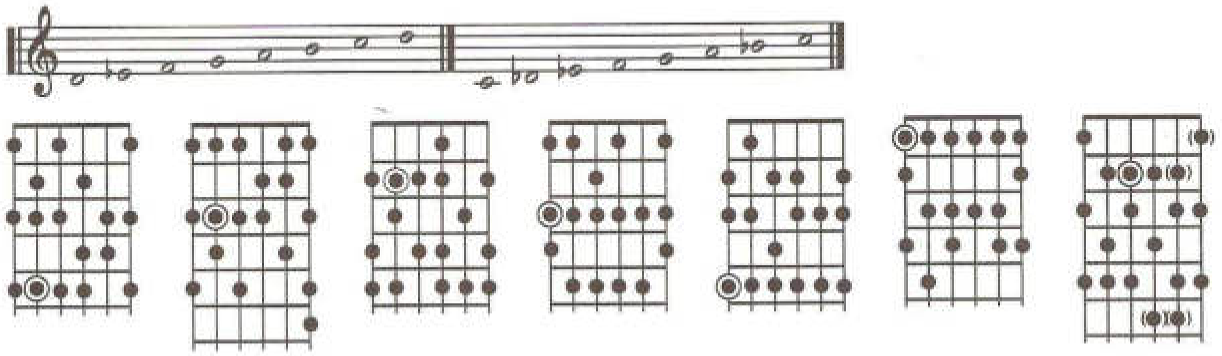
ESCALA MENOR BACHIANA Y SUS PARALELOS
EJEMPLO 13

BACHIANA (1º MODO)

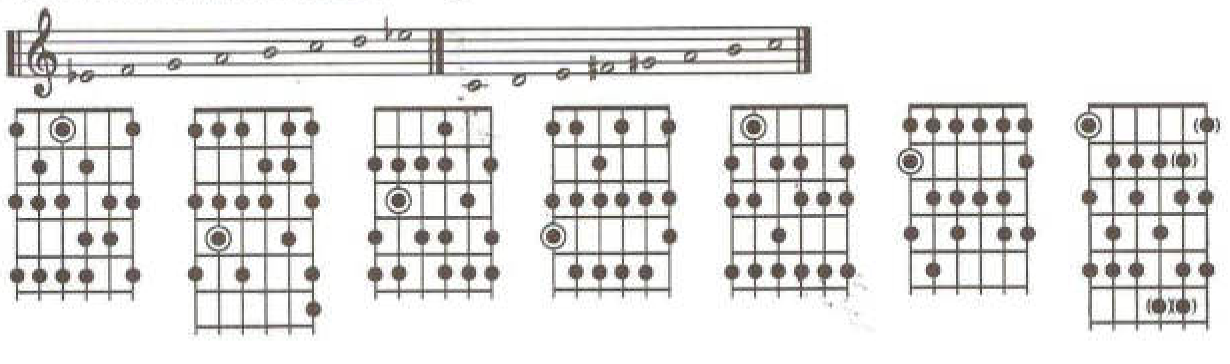


CONCOMITANTE MENOR (2º MODO)

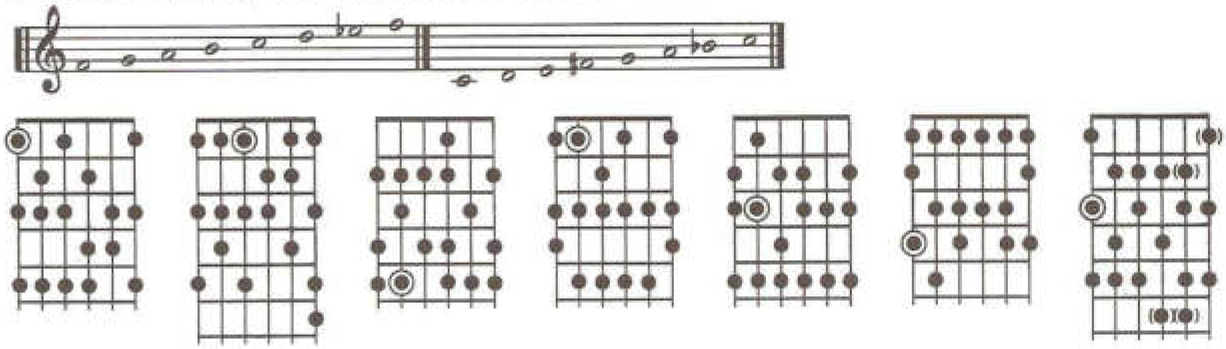
MODOS PARALELOS (METABOLISMO)



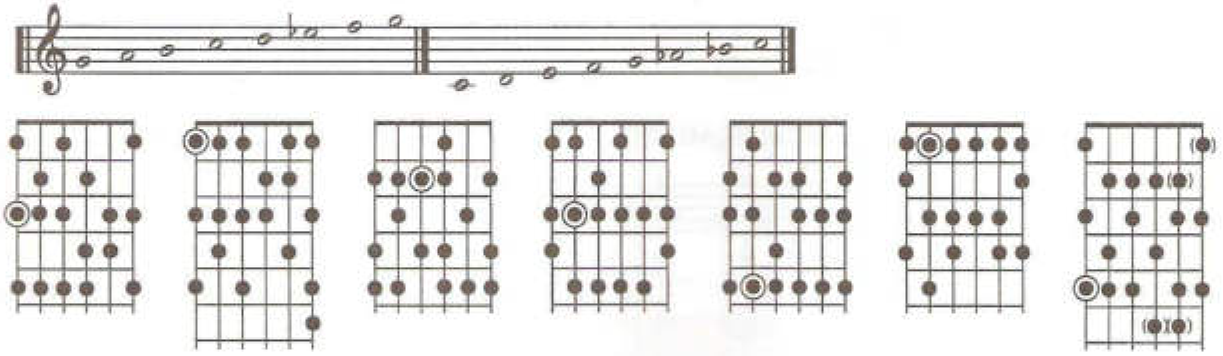
LIDIA AUMENTADA (3º MODO)



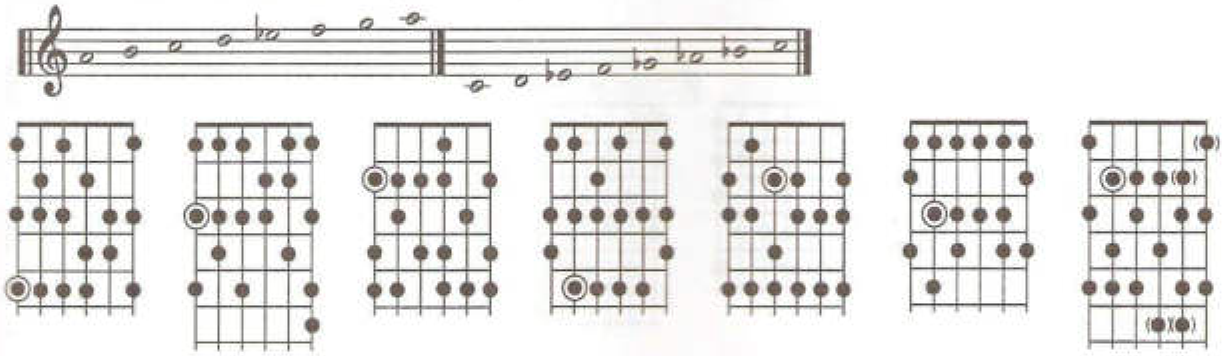
CONCOMITANTE (LIDIA DOMINANTE 4º MODO)



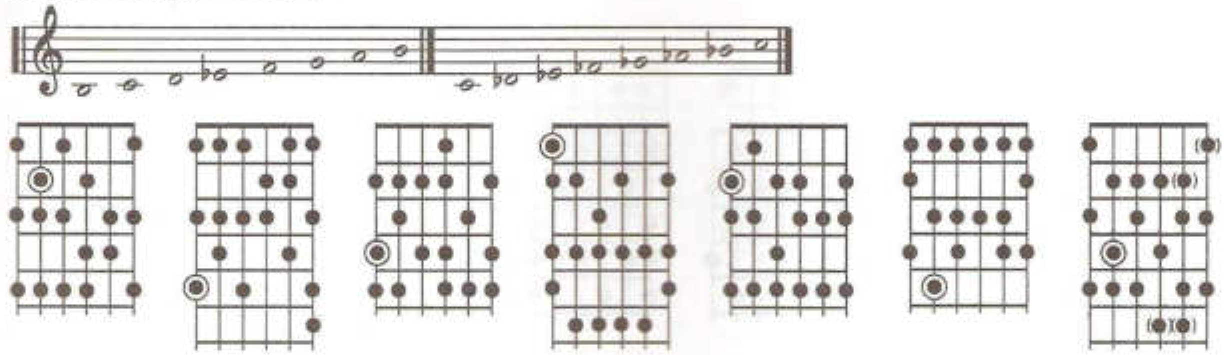
MAYOR MELODICA (5º MODO)



MENOR CON 5º DISMINUIDA (6º MODO)



SUPER LOCRIA (7º MODO)

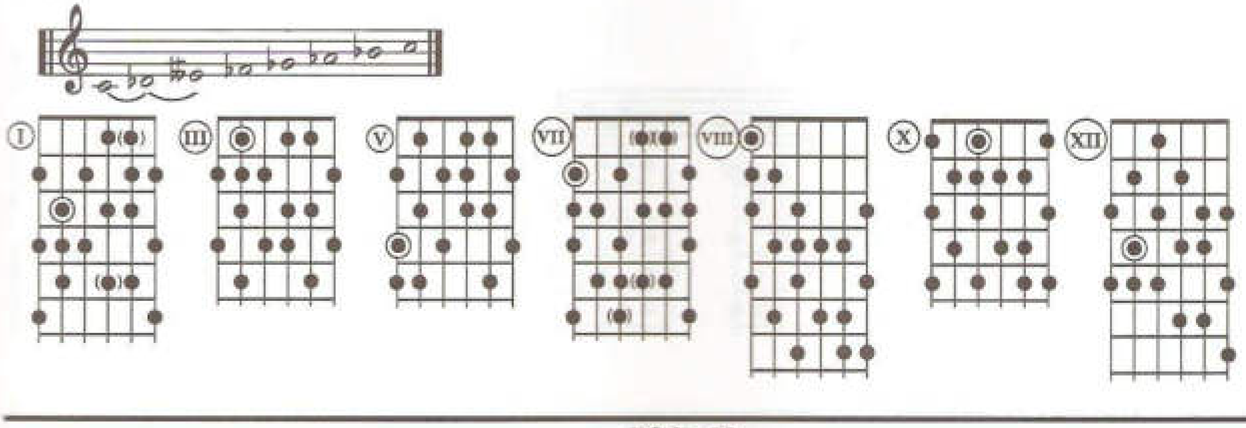


• 21 ESCALAS HEPTAFONICAS

La distinta ubicación de los dos semitonos y cinco tonos en una escala da origen a veintinuna escalas heptafónicas

EJEMPLO 14

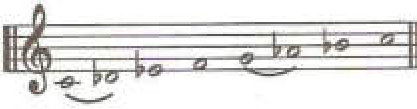
1) SUPER LOCRIA DISMINUIDA



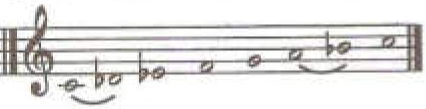
2) SUPER LOCRIA

3) LOCRIA

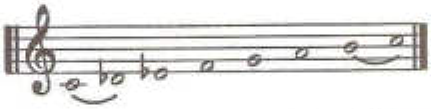
4) FRIGIA

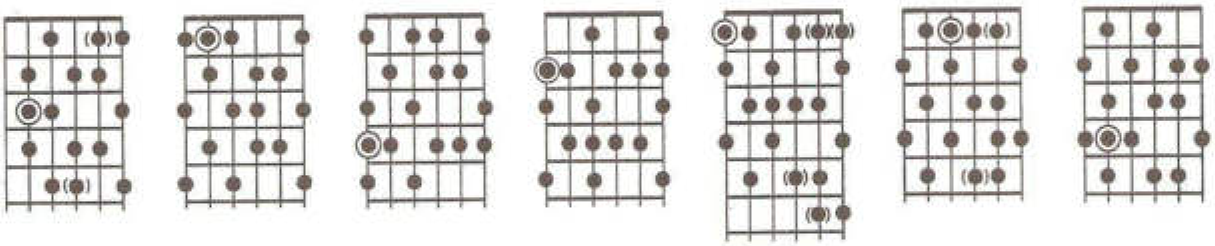


5) CONCOMITANTE MENOR

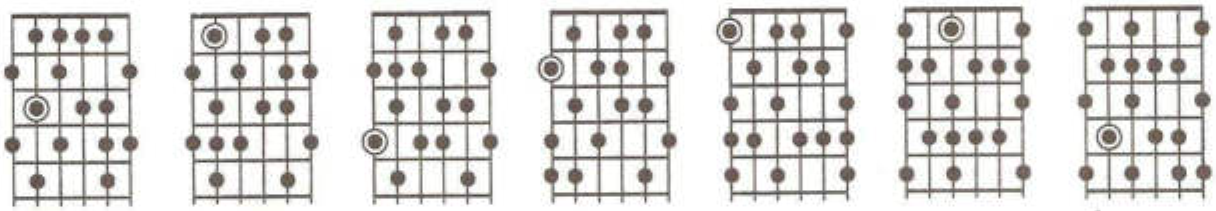


6) MAYOR NAPOLITANA



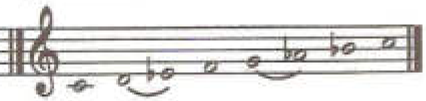


7) MENOR CON 4º Y 5º DISMINUIDA

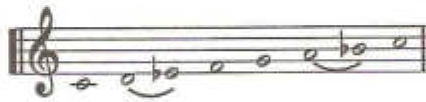


8) MENOR CON 5º DISMINUIDA

9) EOLICA

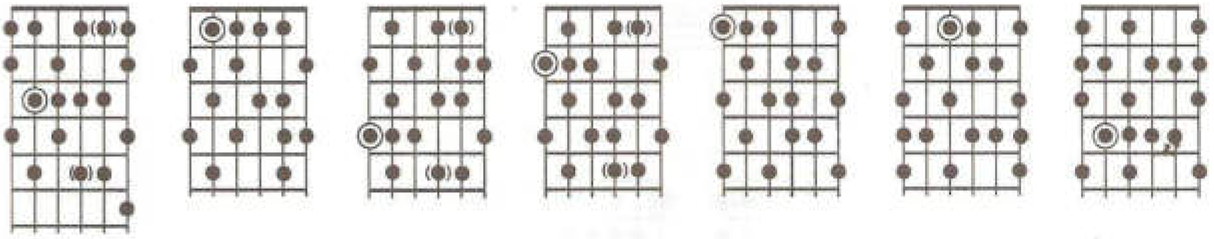


10) DORICA



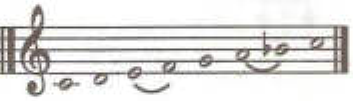
11) BACHIANA

12) LOCRIA MAYOR

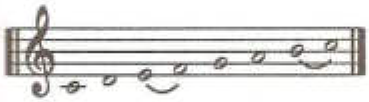


13) MAYOR MELODICA

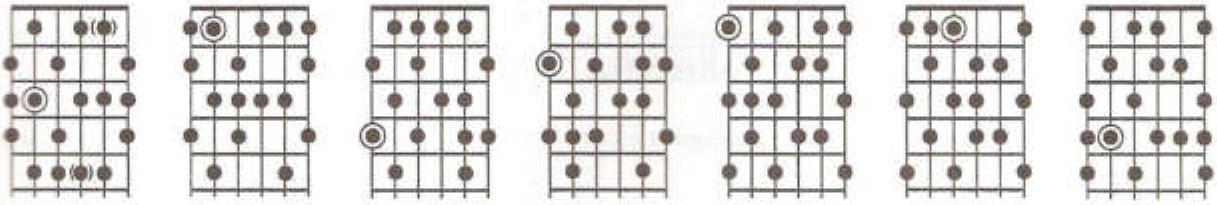
14) MIXOLIDIA



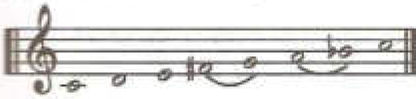
15) JONICA



16) LIDIA MENOR

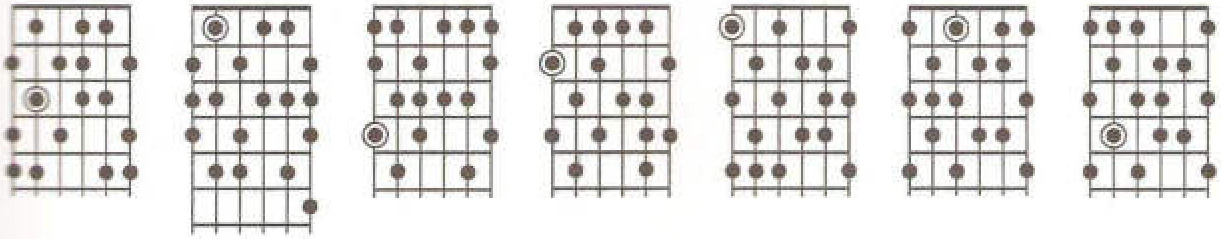


17) CONCOMITANTE (LIDIA DOMINANTE)



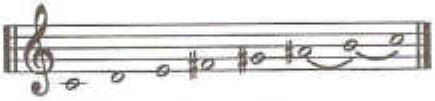
18) LIDIA

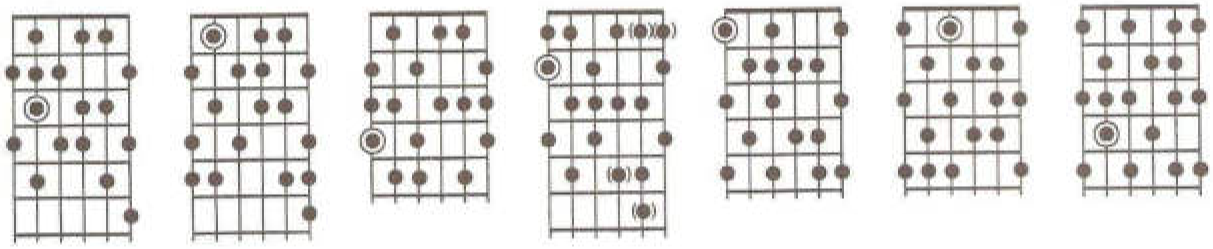
19) LIDIA AUMENTADA CON 7º MENOR



20) LIDIA AUMENTADA

21) LIDIA CON 5º Y 6º AUMENTADA





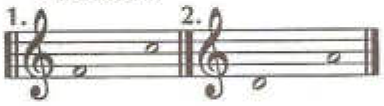
NOTA: 1. Observar y analizar la aparición de nuevos tetracordios.

2. Las digitaciones de las escalas que faltan se corresponden con las digitaciones de los modos griegos del **EJEMPLO 4** y la escala menor Bachiana y sus modos de los **EJEMPLOS 12 Y 13** respectivamente.

• ESCALAS BIFONICAS (dos sonidos)

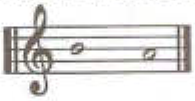
EJEMPLO 15

INCAICAS



EJEMPLO 16

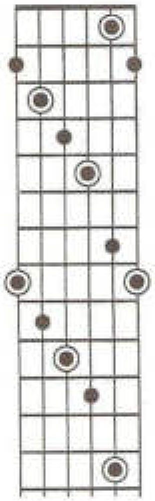
POR SONIDOS CONJUNTOS



NOTA: Ver digitaciones en el **EJEMPLO 26** del capítulo **INTERVALOS** ya que es una quinta justa.

La división simétrica de la octava en dos partes da origen a esta escala bifónica, también llamada «bifonía igual» (ver escalas simétricas):

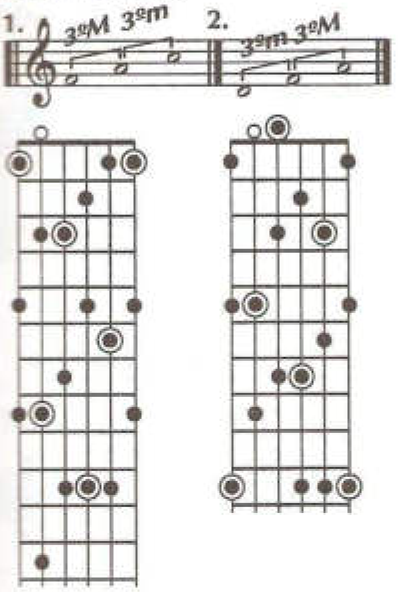
EJEMPLO 17



•ESCALAS TRIFONICAS (tres sonidos)

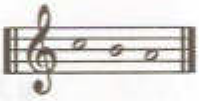
EJEMPLO 18

POR TERCERAS



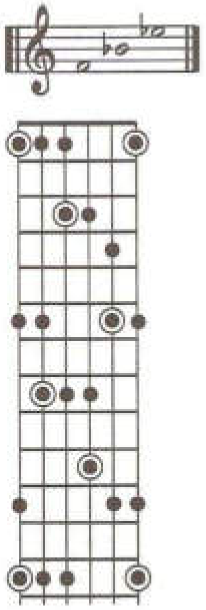
EJEMPLO 19

POR SONIDOS CONJUNTOS



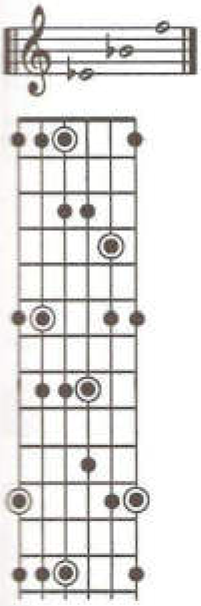
EJEMPLO 20

POR CUARTAS



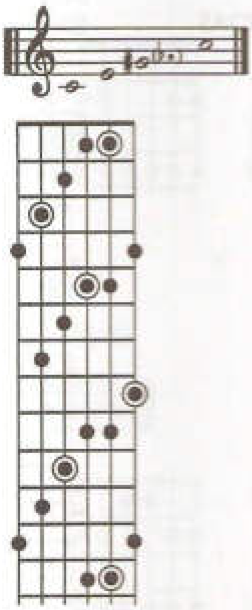
EJEMPLO 21

POR QUINTAS



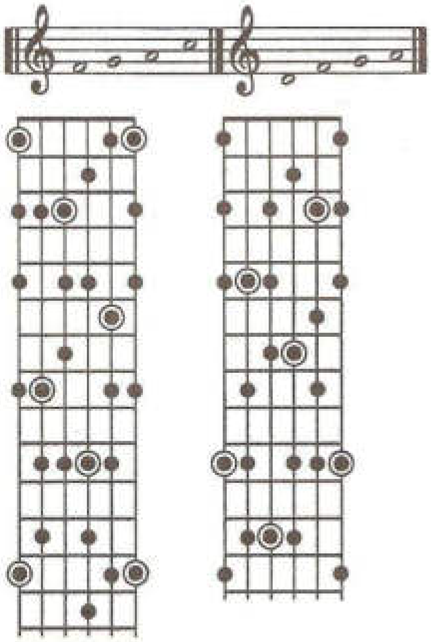
División simétrica de la octava en tres partes (trifonía igual - ver escalas simétricas)

EJEMPLO 22

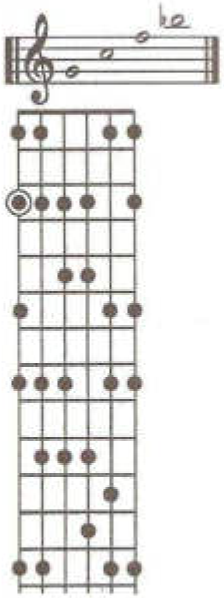


• ESCALAS TETRAFONICAS (cuatro sonidos)

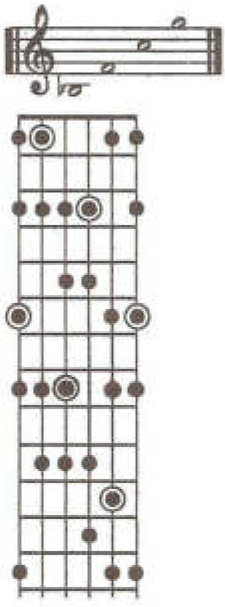
EJEMPLO 23
1. INCAICAS 2.



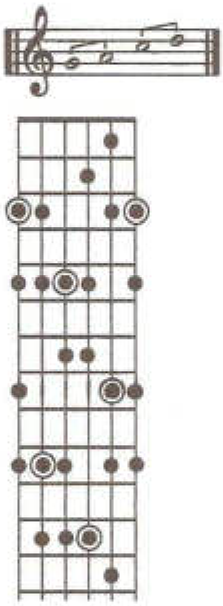
EJEMPLO 24
POR CUARTAS



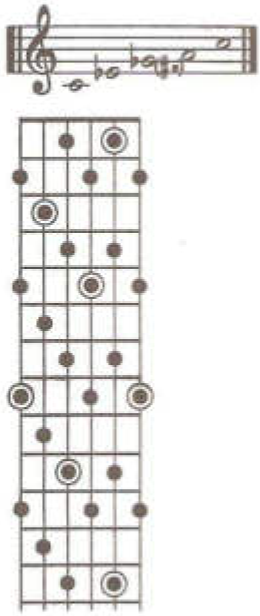
EJEMPLO 25
POR QUINTAS



EJEMPLO 26
POR SEGUNDAS



División simétrica de la octava en cuatro partes (tetrafonía igual - ver escalas simétricas)
EJEMPLO 27

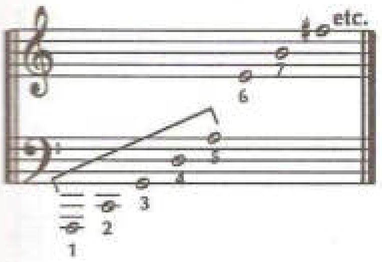


• ESCALAS PENTAFONICAS (cinco sonidos)

Después de la heptafonía, sigue en importancia la pentafonía. Las escalas pentafónicas también son conocidas como protodiatónicas o diatónicas primitivas. Podemos decir que surgen de los cinco primeros sonidos del orden de quintas justas.

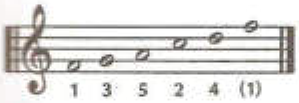
EJEMPLO 28

ORDEN DE QUINTAS



Estos sonidos ordenados por alturas, tal como se define a la escala, dan como resultado la primera escala pentafónica.

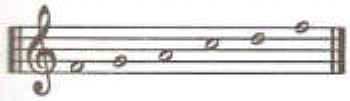
EJEMPLO 29

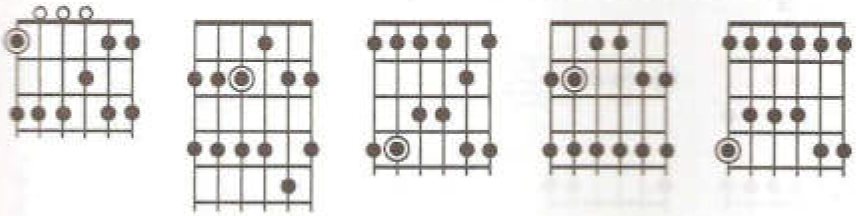


Esta escala pentafónica es conocida como la pentatónica mayor. De cada nota se desprende un modo.

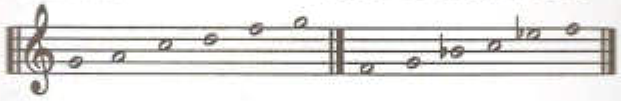
EJEMPLO 30

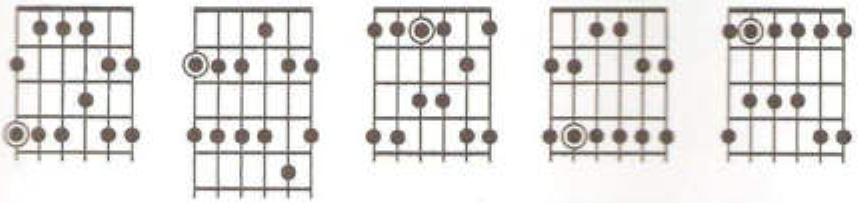
MODO 1 (PENTATONICA MAYOR)



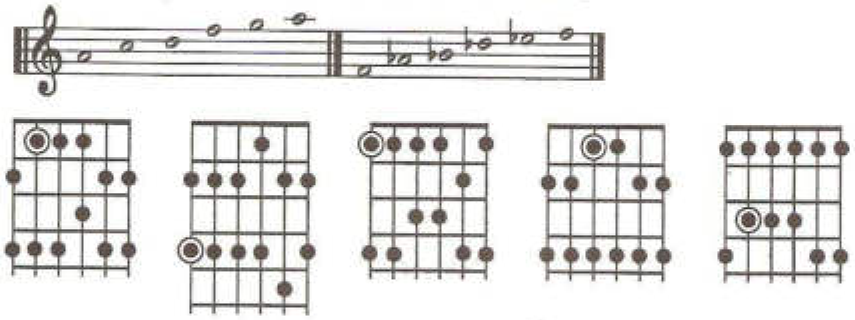


MODO 2 **METABOLISMO (MODO 2 PARALELO)**

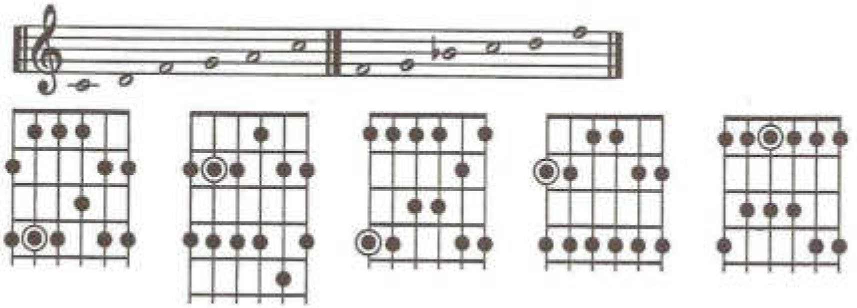




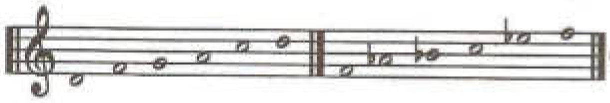
MODO 3 **(MODO 3 PARALELO)**



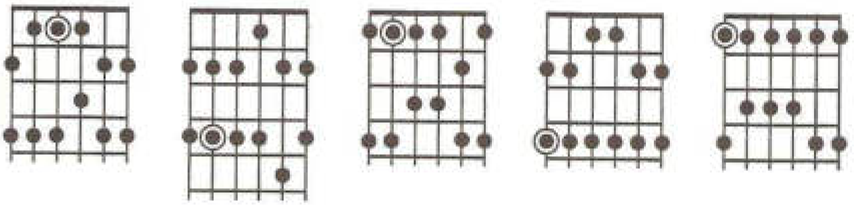
MODO 4 **(MODO 4 PARALELO)**



MODO 5
(PENTATONICA MENOR) **(MODO 5 PARALELO)**

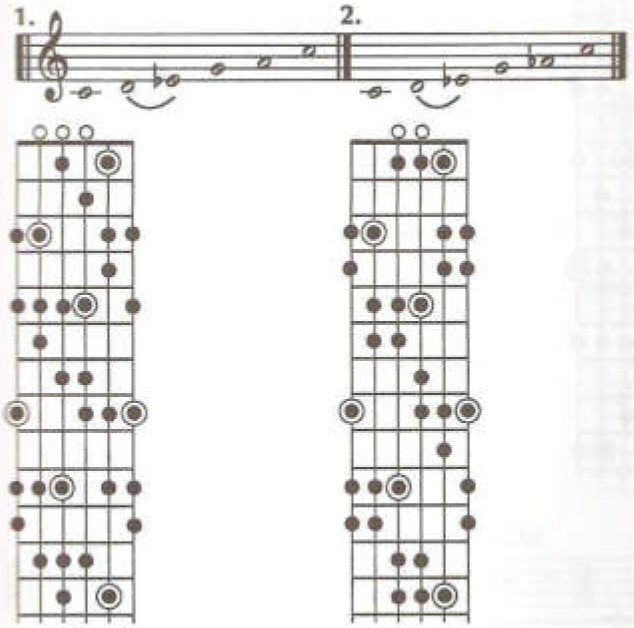


(ESCALA DE BLUES) PENTAFONICA

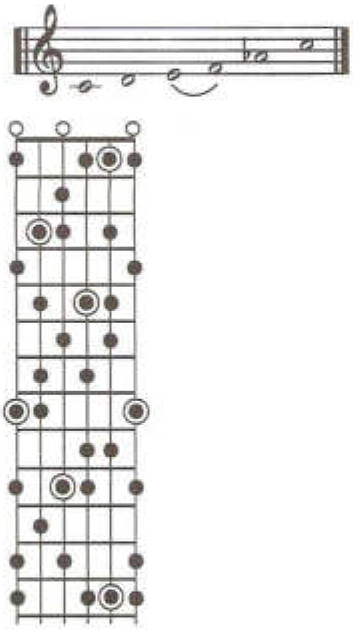


Una de las características de estas pentafónicas es que son cinco sonidos a distancia de segundas y terceras no sucesivas. Otra característica es que son anhemitónicas, es decir sin semitonos, pero también existen pentafónicas hemitónicas, es decir con semitonos. Veamos:

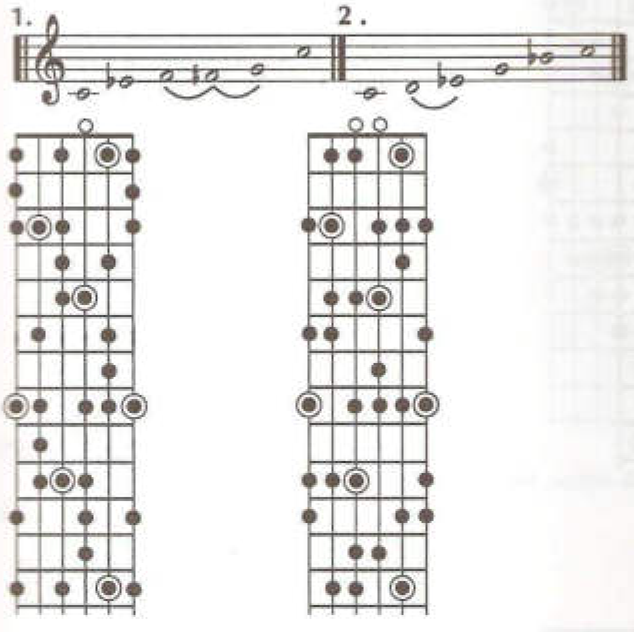
ESCALAS PENTAFONICAS HEMITONICAS - MODOS DE GEVAERT
EJEMPLO 31



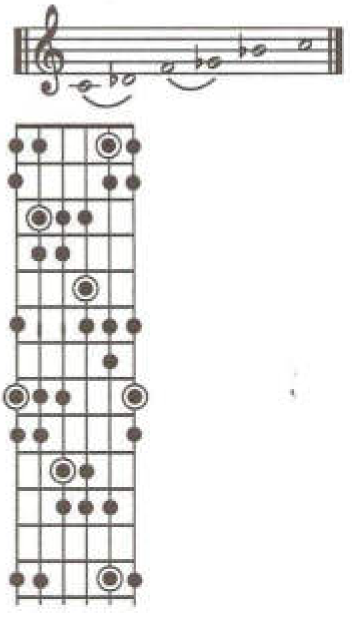
MODO DE SCRIABIN
EJEMPLO 32



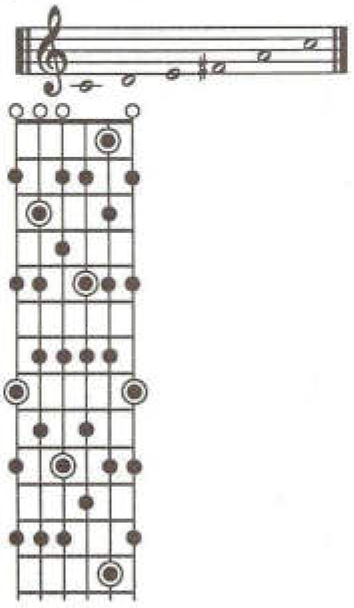
PENTAFONIA SEMICROMATICA (ESCOCESA)
EJEMPLO 33



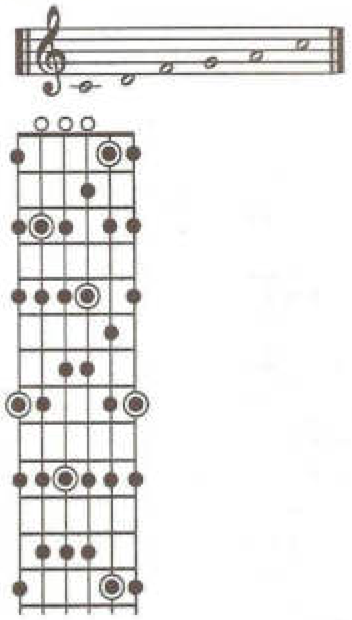
DORICA (OLIMPOS)
EJEMPLO 34



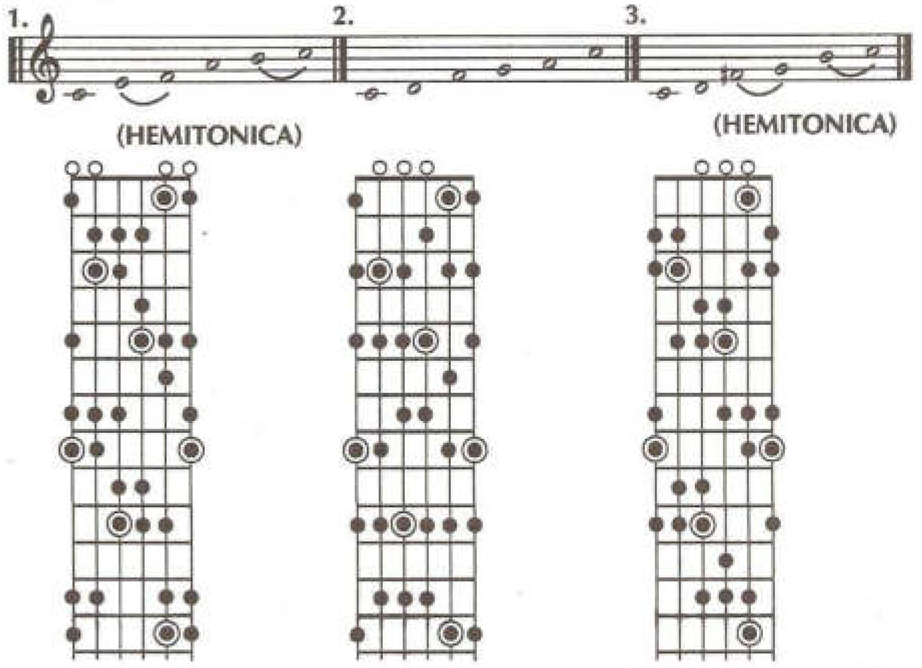
MODO DE SCRIABIN (ANHEMITONICA)
EJEMPLO 35

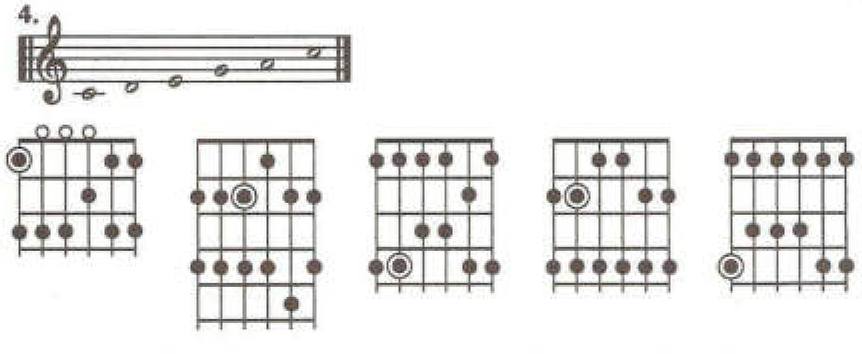


ESCALA PENTAFONICA ARABE - RASD ABIDI
EJEMPLO 36



PENTAFONIA INDOSTANICA (AUDAVAS)
EJEMPLO 37

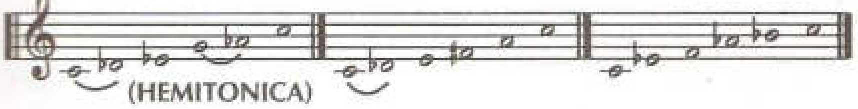


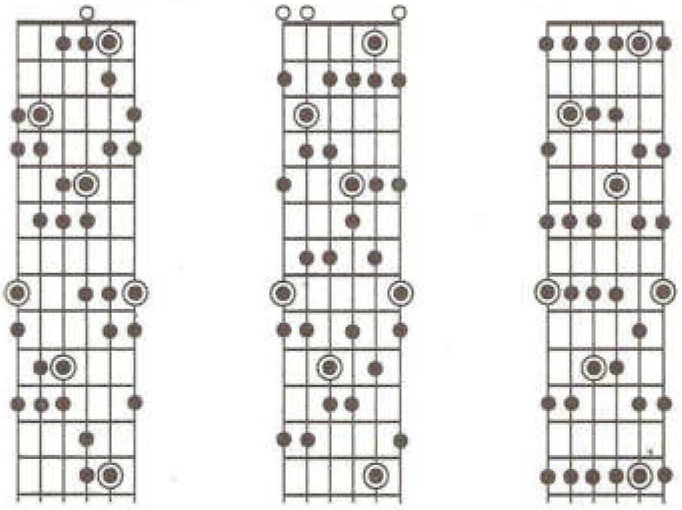


(RAGINIS) RAGA'S

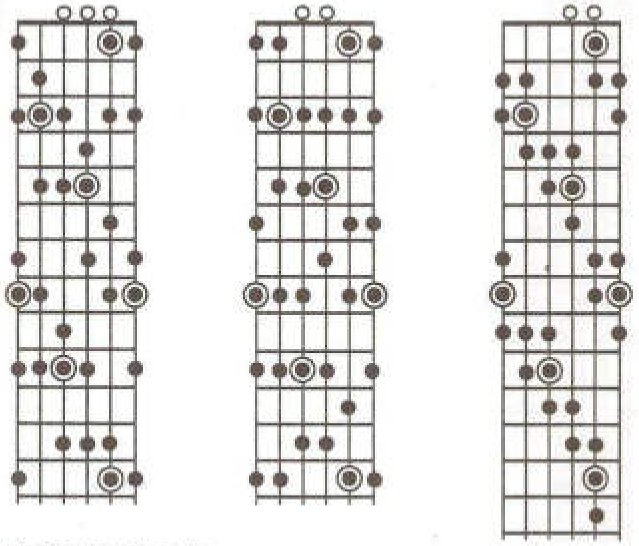
EJEMPLO 38

BHUPALA — VIBHASA — MALAKOSHA





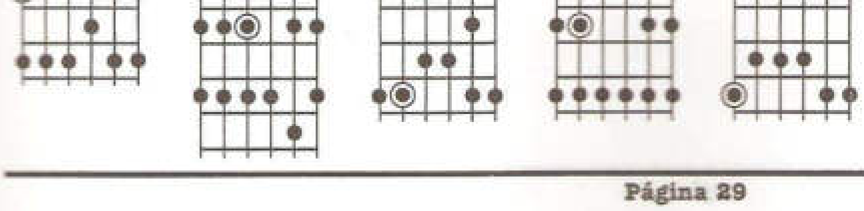
SARANGA — MEGHA MALLAR — SHRI



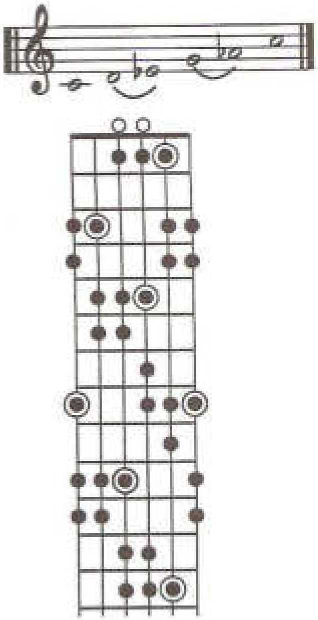
PENTAFONIA CHINA

Idéntica a las pentafónicas derivadas del orden de quintas justas

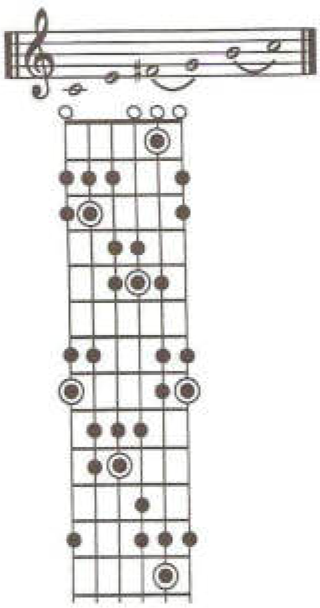
EJEMPLO 39 - MODO 1



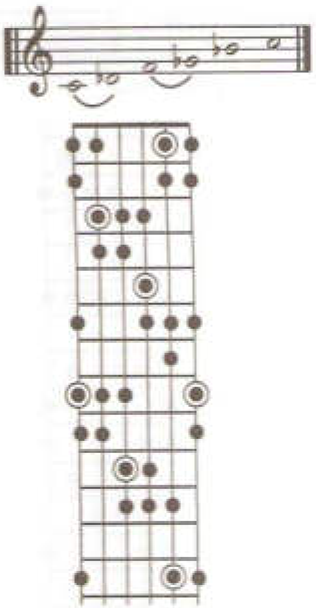
SISTEMA KU-SI
EJEMPLO 40



POJEN-KANG
EJEMPLO 41

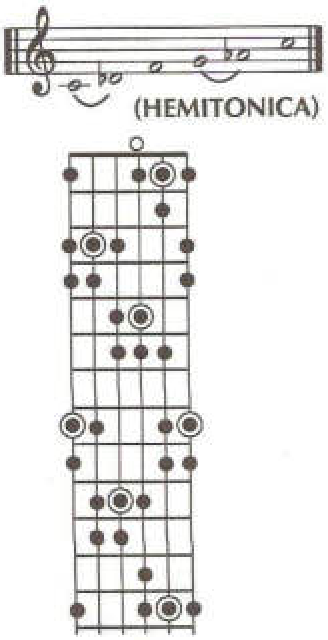


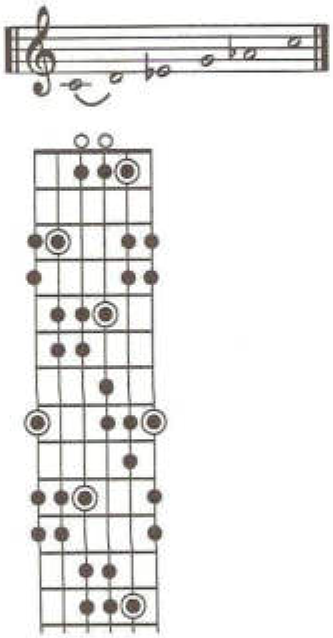
KONG-SYEN CHANG
EJEMPLO 42



PENTAFONIA JAPONESA

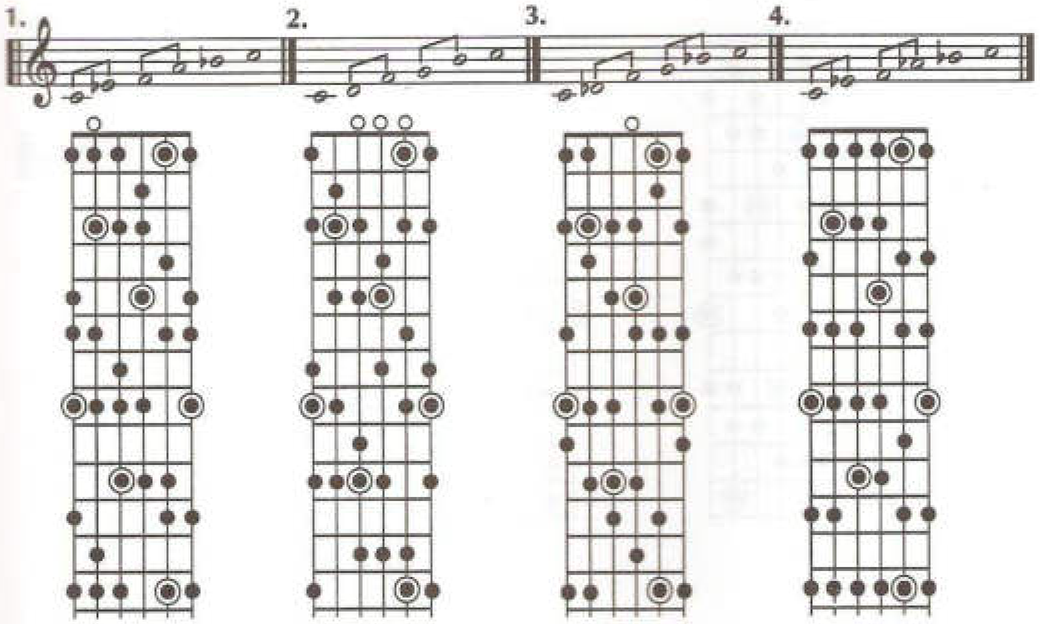
ZOKUGAKUSEMPO
EJEMPLO 43

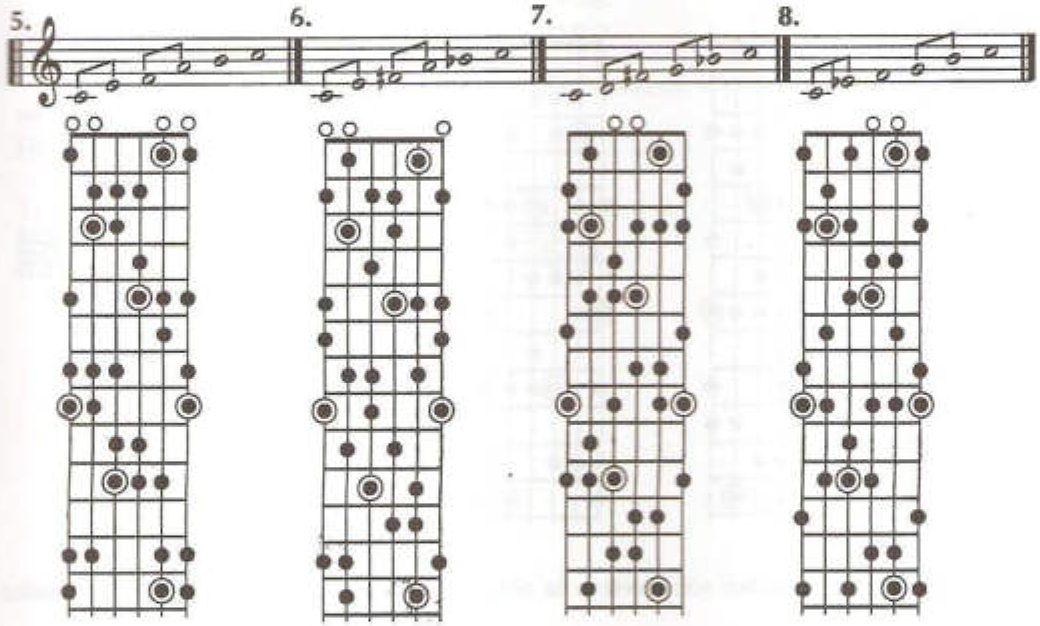


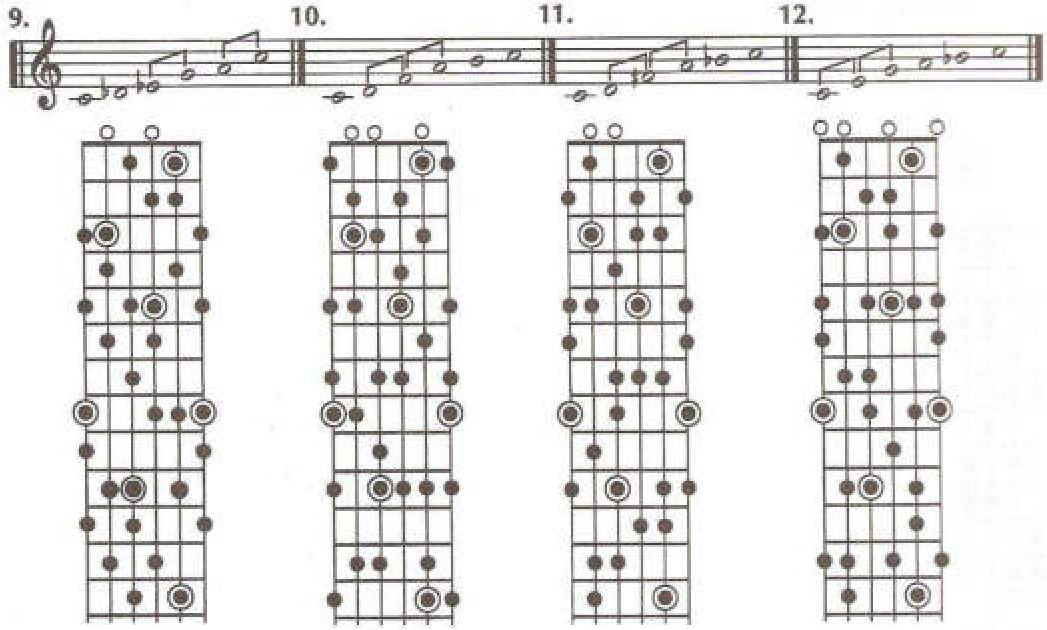


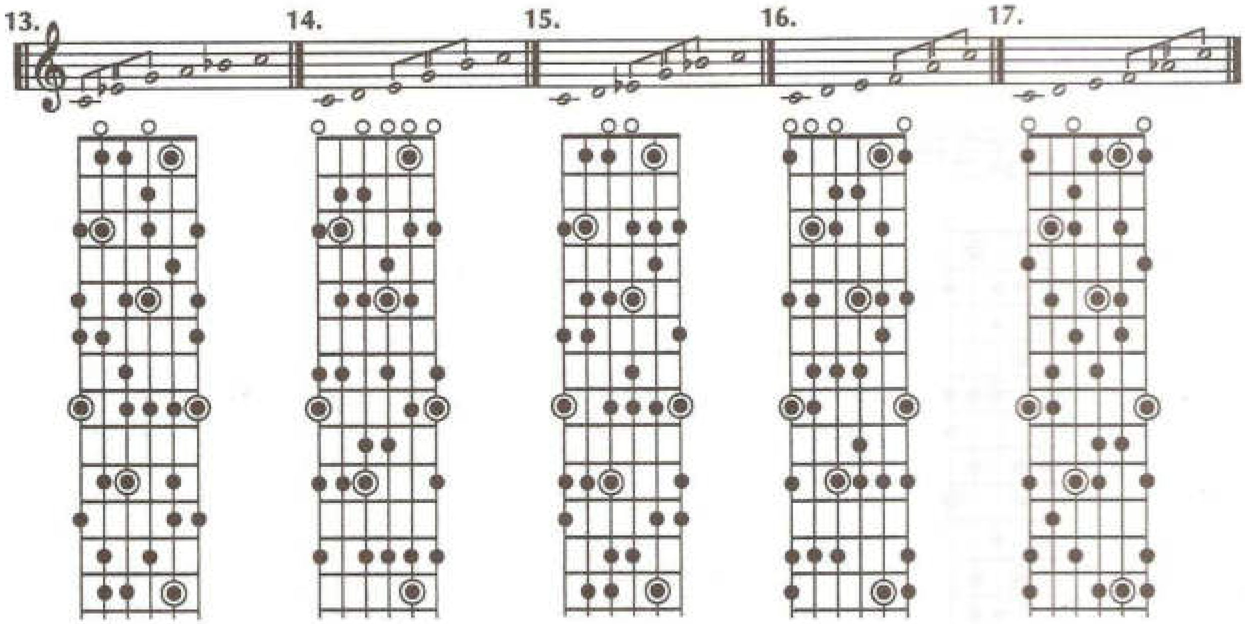
Pentafónicas obtenidas de diferentes mezclas de terceras mayores y menores

EJEMPLO 44







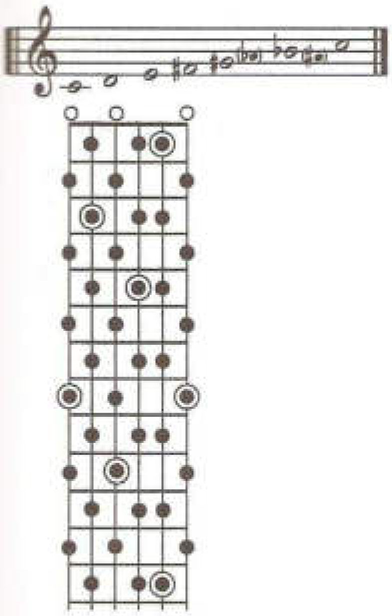


NOTA : Todas las pentafónicas que hemos visto pueden someterse a la obtención de sus modos y éstos a los modos paralelos, (Metabolismo).

• ESCALAS EXAFONICAS (seis sonidos)

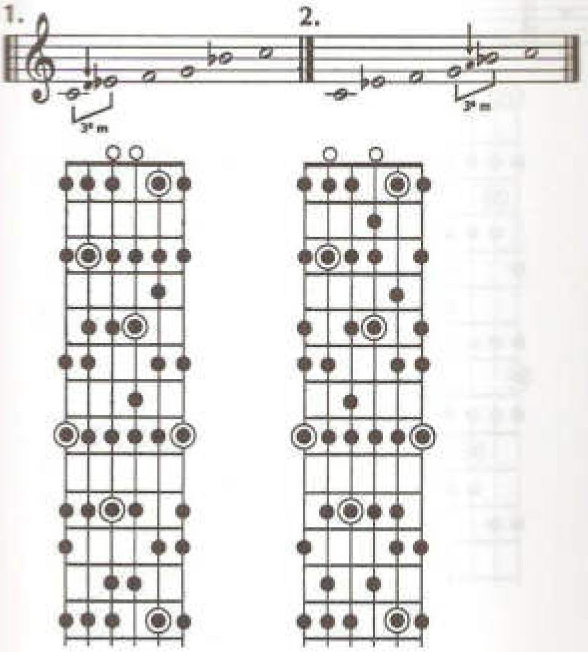
Una de las escalas más conocidas es la escala tonal o por tonos. Esta escala divide la octava en seis partes iguales= (exafonía igual - ver escalas simétricas):

EJEMPLO 45



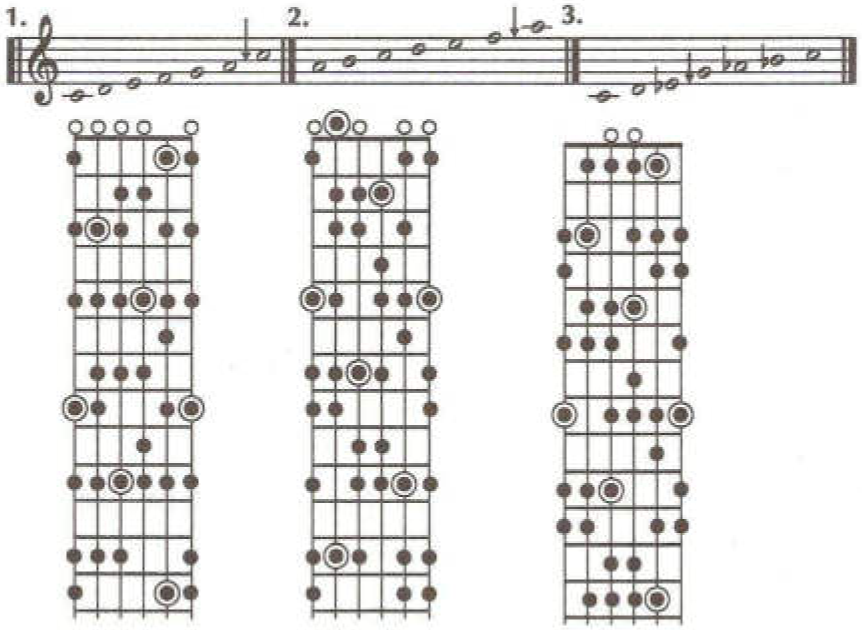
Luego, hemos de considerar las escalas derivadas de la pentafonía que se obtienen agregando un sonido entre una de las terceras menores

EJEMPLO 46



También son conocidas las escalas exafónicas defectivas que se obtienen excluyendo un sonido en las escalas heptafónicas. Este concepto se puede aplicar a cualquiera de las veintiuna escalas heptafónicas diatónicas

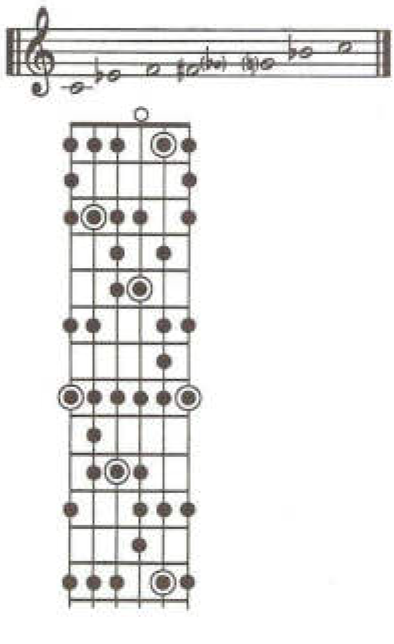
EJEMPLO 47



OTRAS ESCALAS EXAFONICAS

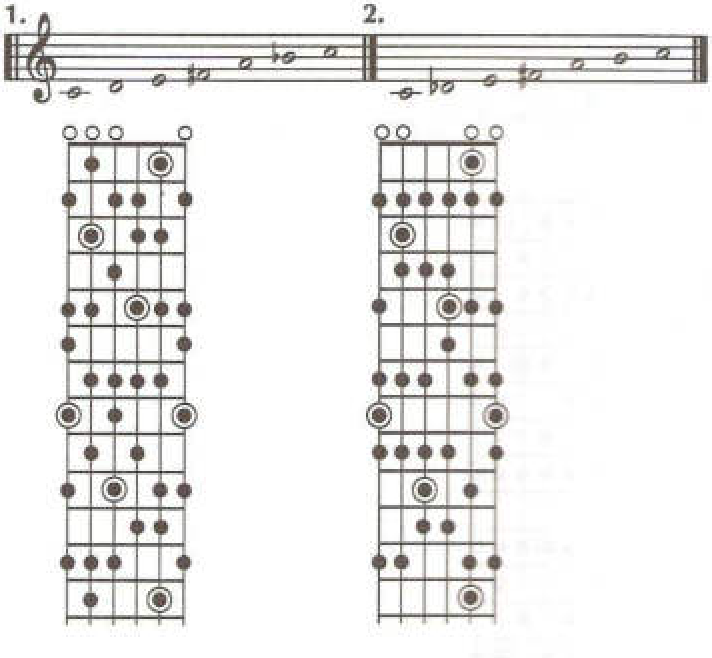
ESCALA DE BLUES (EXAFONICA)

EJEMPLO 48

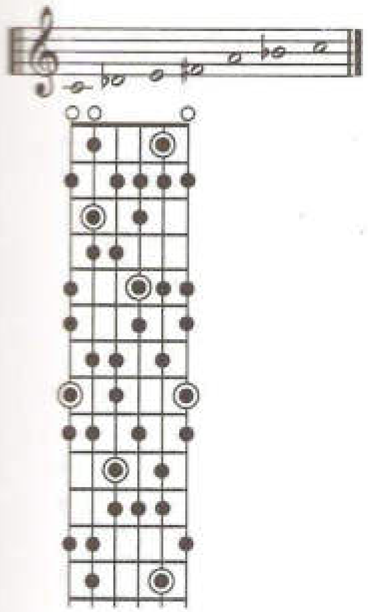


PROMETHEUS

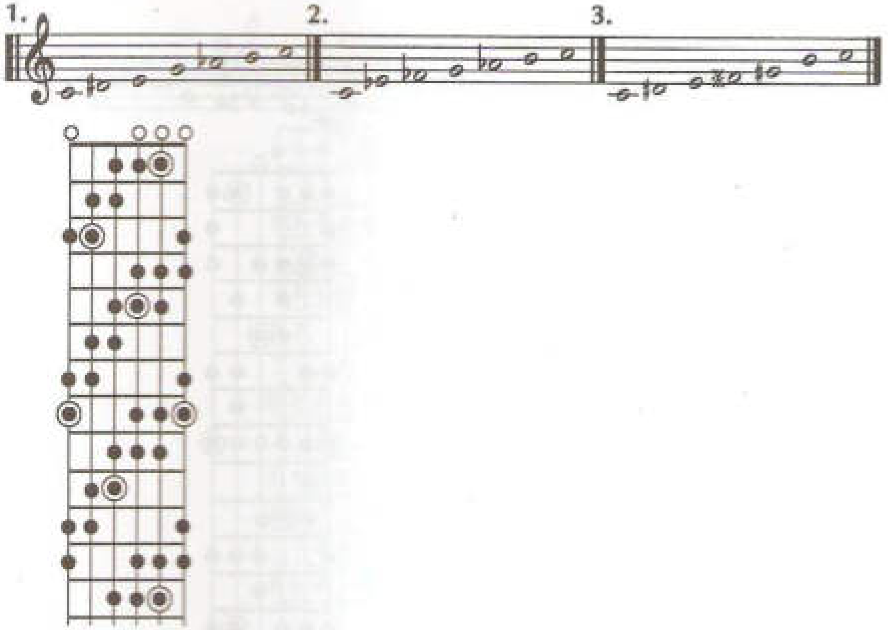
EJEMPLO 49



PROMETHEUS NAPOLITANA
EJEMPLO 50

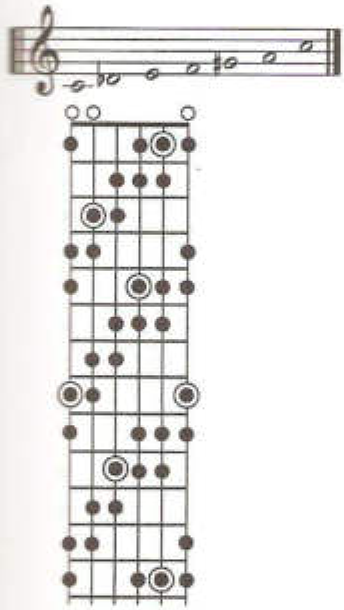


EXAFONICAS AUMENTADAS
EJEMPLO 51

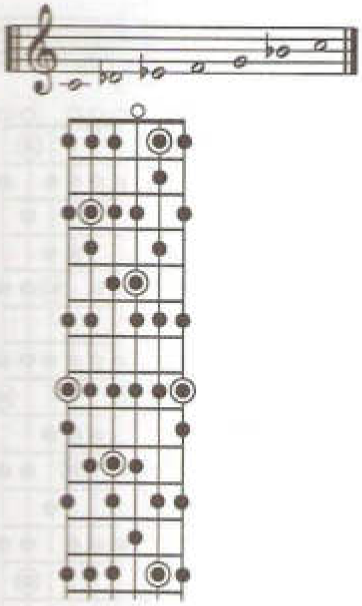


NOTA: Las tres escalas coinciden en las digitaciones, sólo cambia su escritura en el pentagrama.

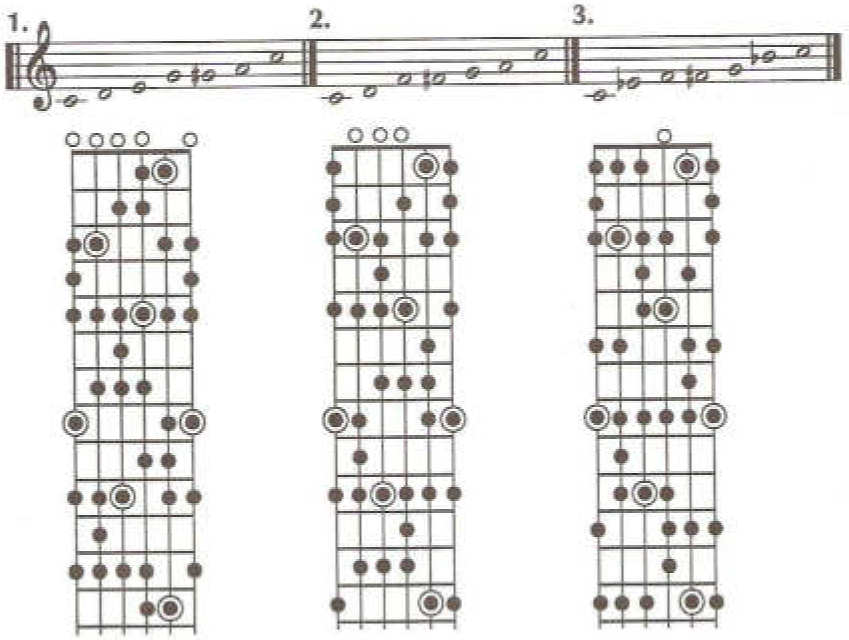
SETACCIOLI-VINEE
EJEMPLO 52



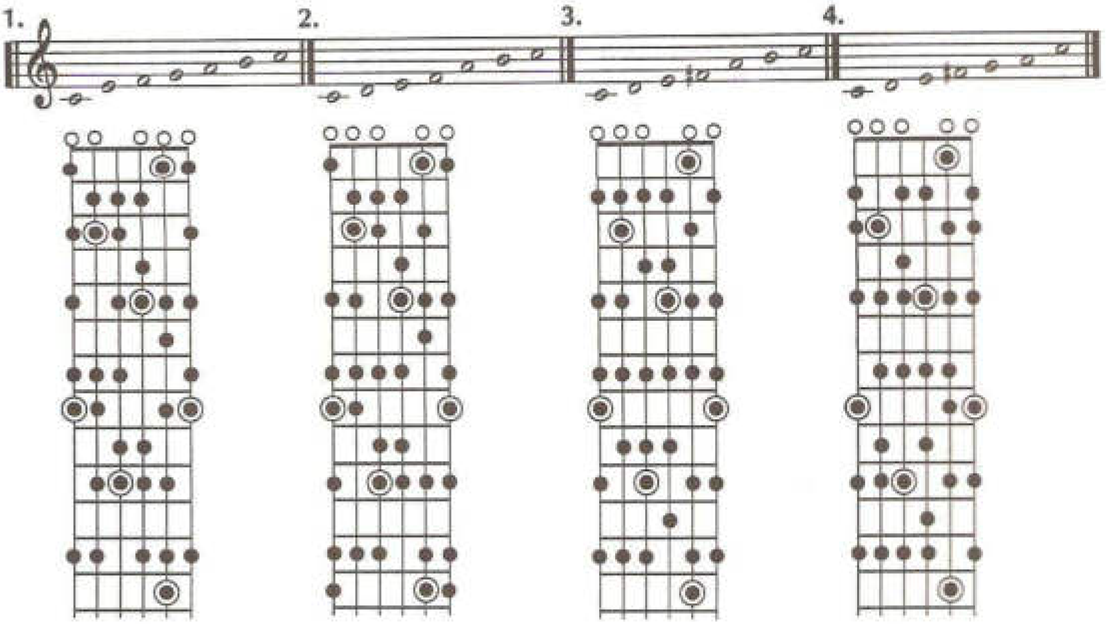
ESCALA DE TERPANDRO
EJEMPLO 53



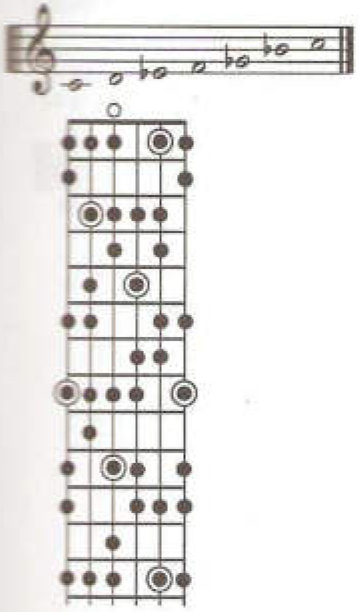
EXAFONIA SEMICROMATICA
EJEMPLO 54



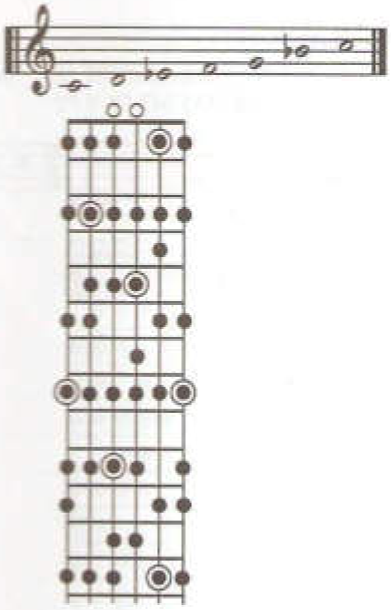
EXAFONIA INDOSTANICA
EJEMPLO 55



EXAFONIA JAPONESA
EJEMPLO 56

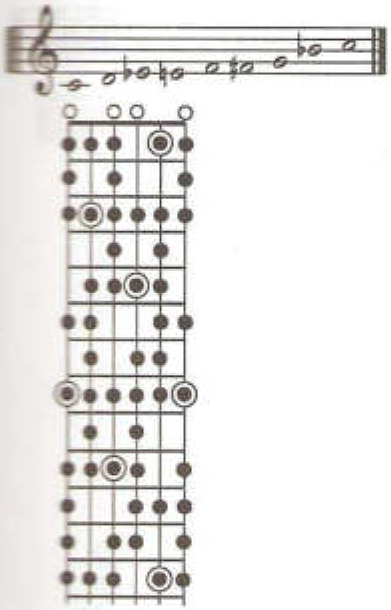


ESCALA «YO»
EJEMPLO 57

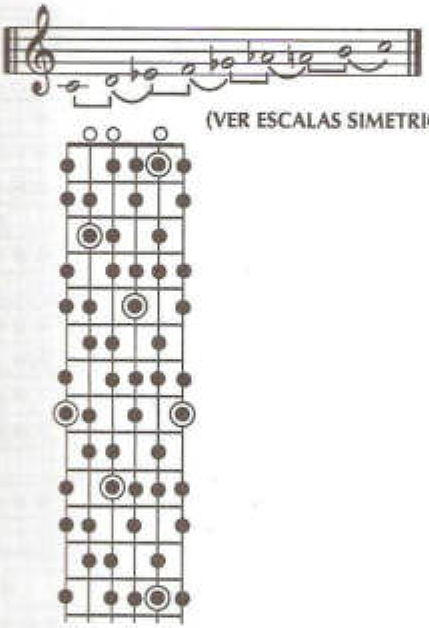


• ESCALAS OCTAFONICAS (ocho sonidos)

ESCALA DE BLUES OCTAFONICA
EJEMPLO 58



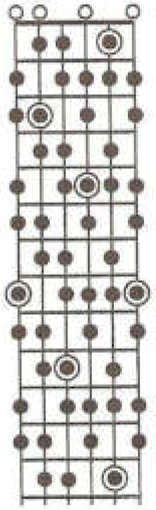
ESCALA DISMINUIDA (TONO-SEMITONO)
EJEMPLO 59



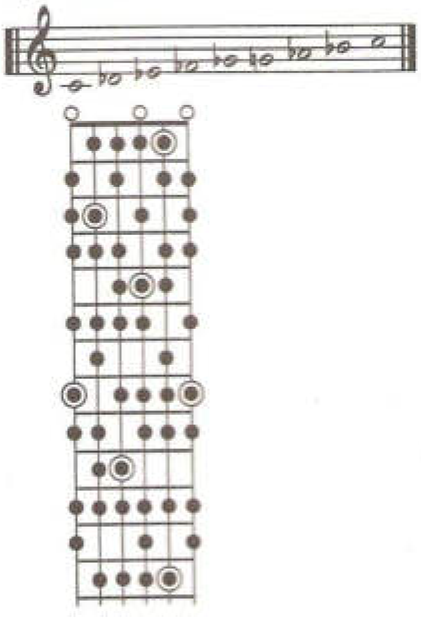
(VER ESCALAS SIMETRICAS)

ESCALA DISMINUIDA (SEMITONO-TONO)
EJEMPLO 60

(VER ESCALAS SIMETRICAS)



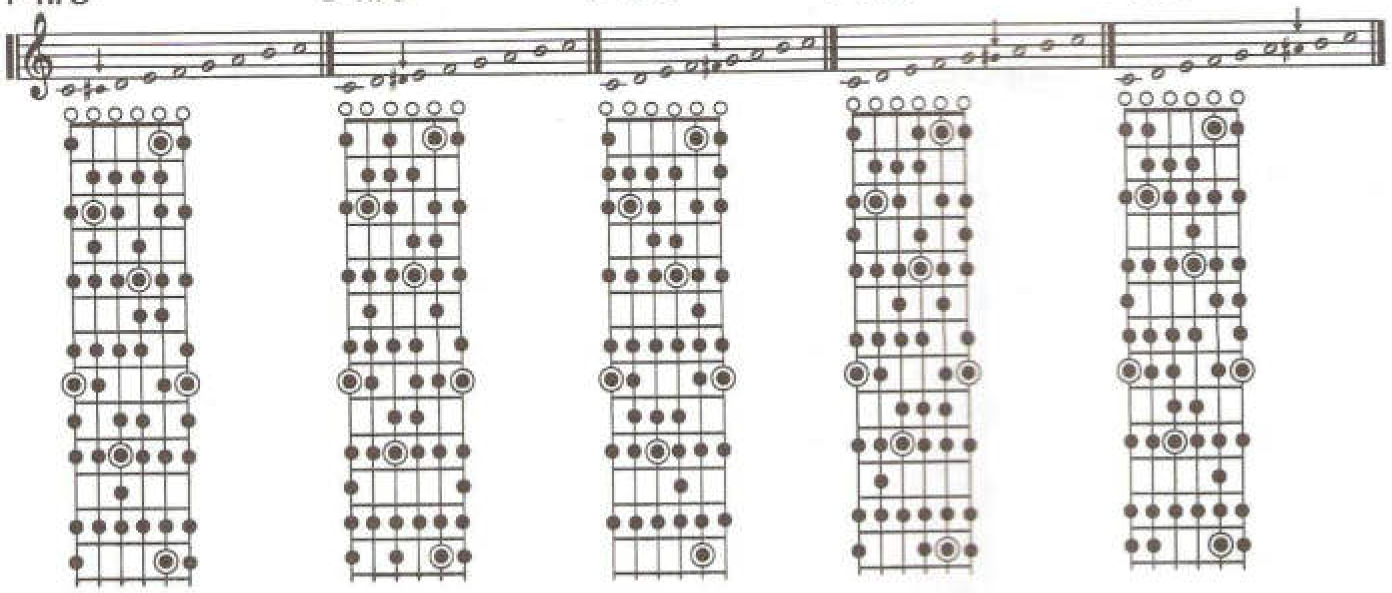
ESCALA DE ESPLA
EJEMPLO 61



Sistema octafónico obtenido de la agregación de un sonido entre una de las distancias de un tono de la heptafonía diatónica, primer tipo, segundo tipo, tercer tipo, cuarto tipo, quinto tipo:

EJEMPLO 62

1º TIPO **2º TIPO** **3º TIPO** **4º TIPO** **5º TIPO**



• ESCALAS ENEAFONICAS (nueve sonidos)

Se obtienen de la superposición de dos tipos octafónicos

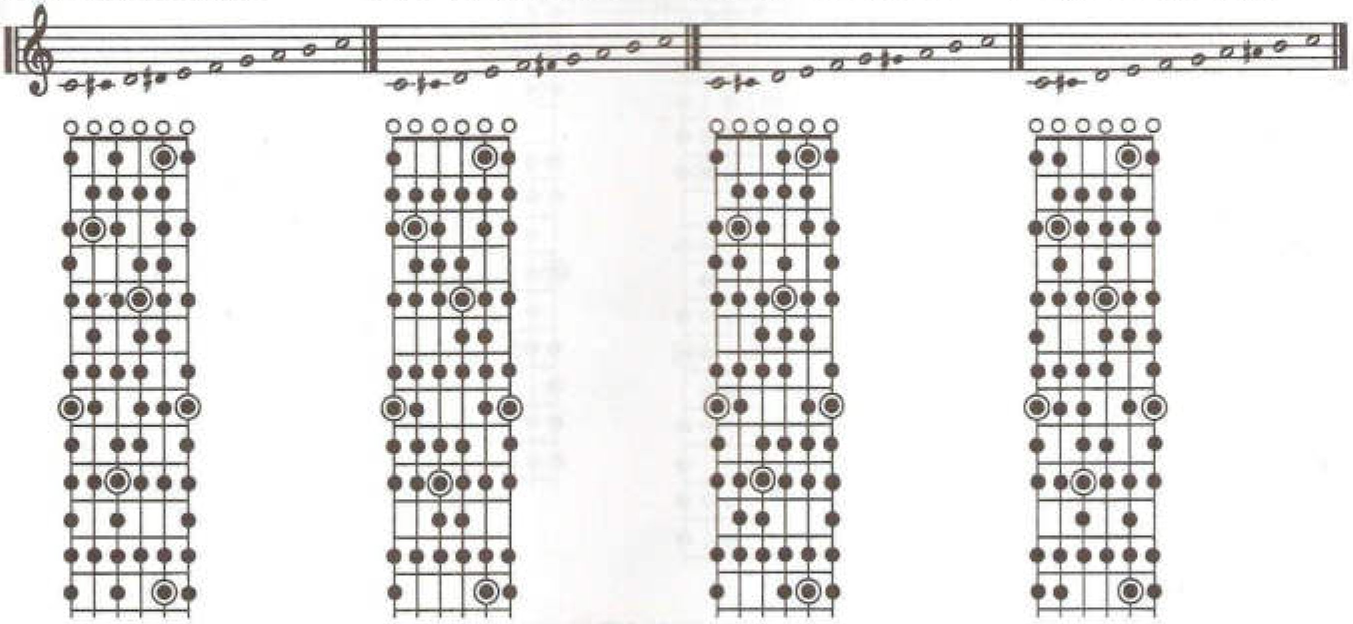
EJEMPLO 63

1º TIPO ENEAFONICO = 1º Y 2º OCTAFONICO

2º TIPO ENEAFONICO = 1º Y 3º OCTAFONICO

3º TIPO ENEAFONICO = 1º Y 4º OCTAFONICO

4º TIPO ENEAFONICO = 1º Y 5º OCTAFONICO

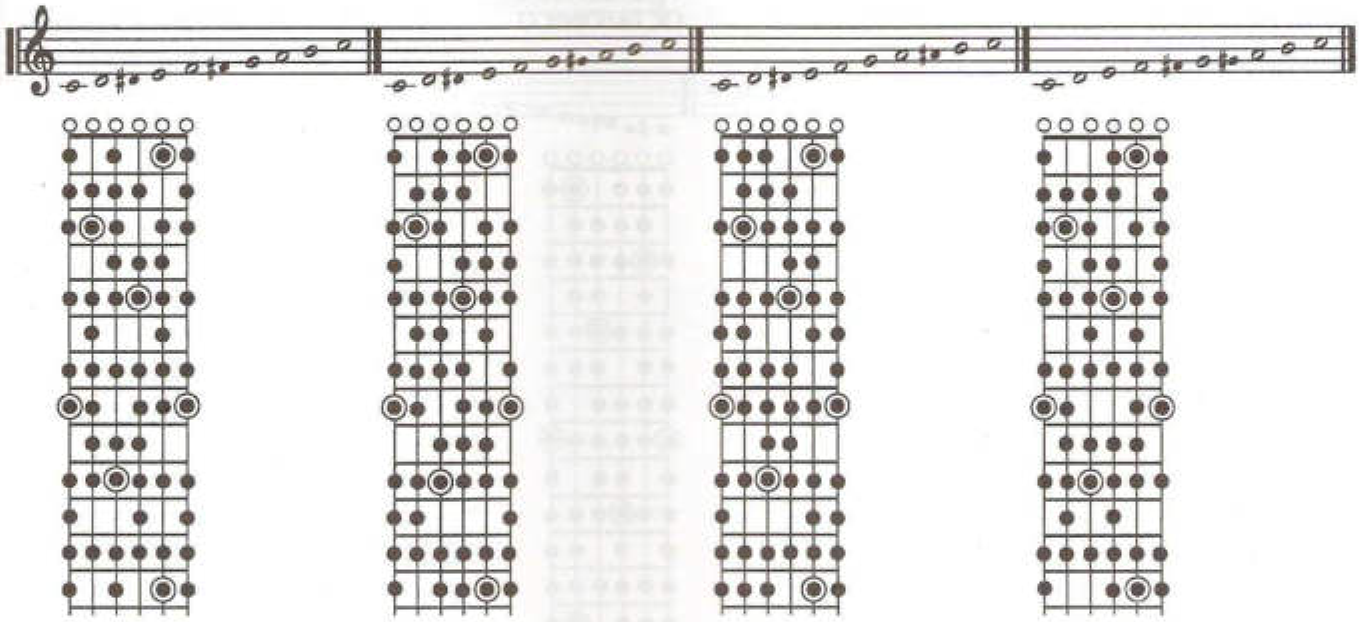


5º TIPO ENEAFONICO = 2º Y 3º OCTAFONICO

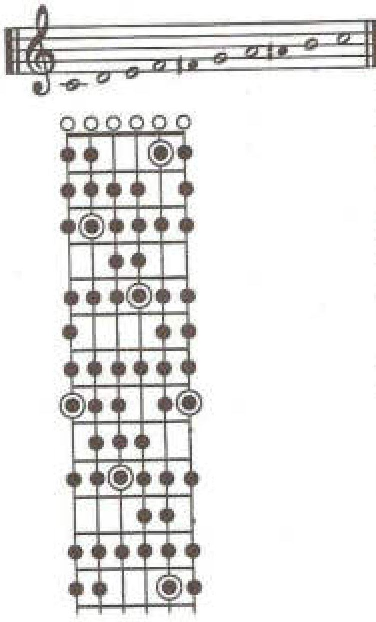
6º TIPO ENEAFONICO = 2º Y 4º OCTAFONICO

7º TIPO ENEAFONICO = 2º Y 5º OCTAFONICO

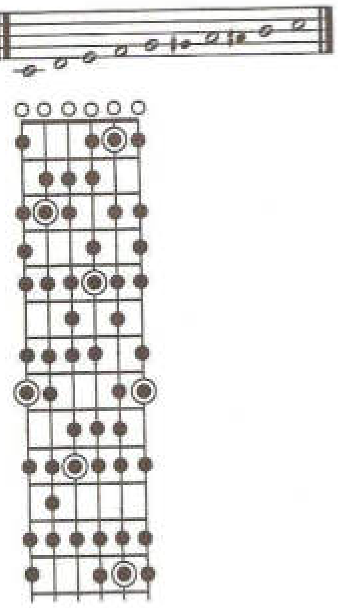
8º TIPO ENEAFONICO = 3º Y 4º OCTAFONICO



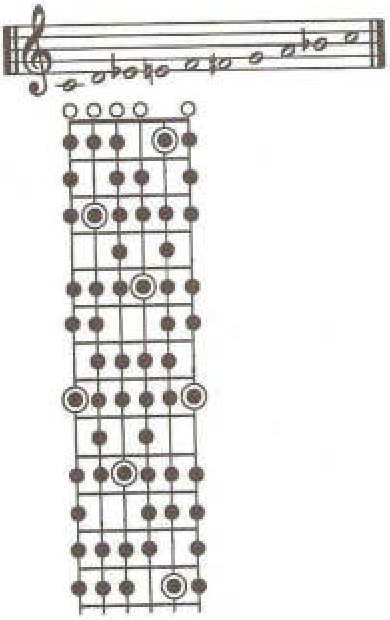
9º TIPO ENEAFONICO =
3º Y 5º OCTAFONICO



10º TIPO ENEAFONICO =
4º Y 5º OCTAFONICO



ESCALA DE BLUES ENEAFONICA
EJEMPLO 64

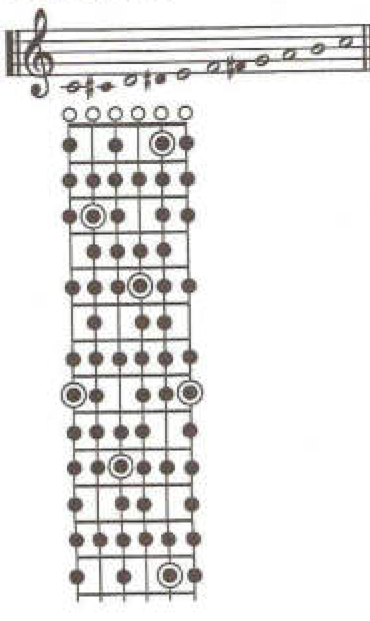


• ESCALAS DECAFONICAS (diez sonidos)

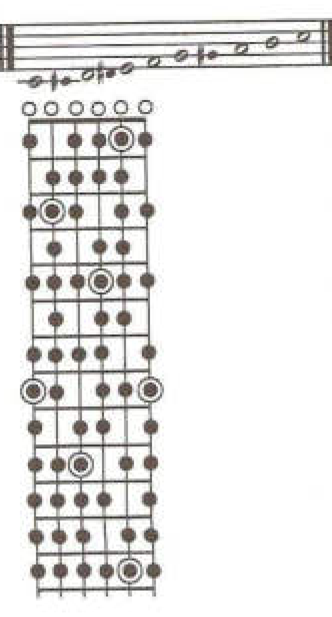
Estas escalas se obtienen de la superposición de tres tipos octafónicos

EJEMPLO 65

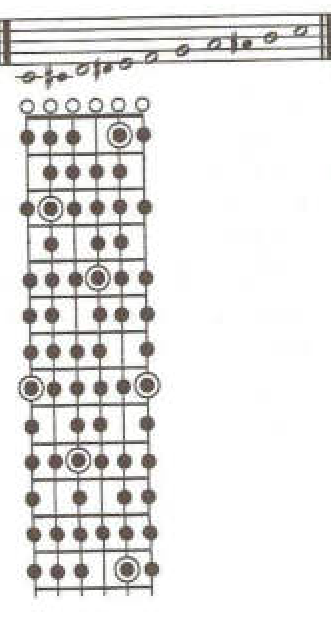
1º TIPO DECAFONICO =
1º, 2º Y 3º TIPO
OCTAFONICO



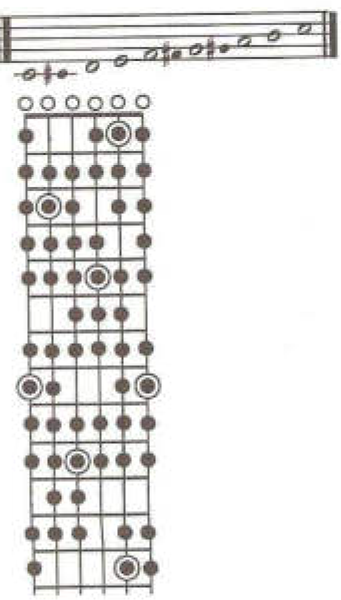
2º TIPO DECAFONICO =
1º, 2º Y 4º TIPO
OCTAFONICO



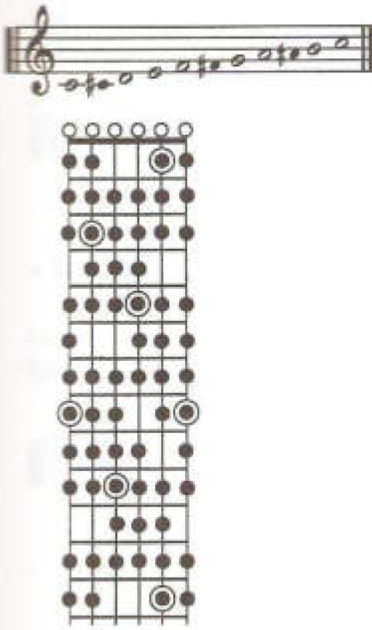
3º TIPO DECAFONICO =
1º, 2º Y 5º TIPO
OCTAFONICO



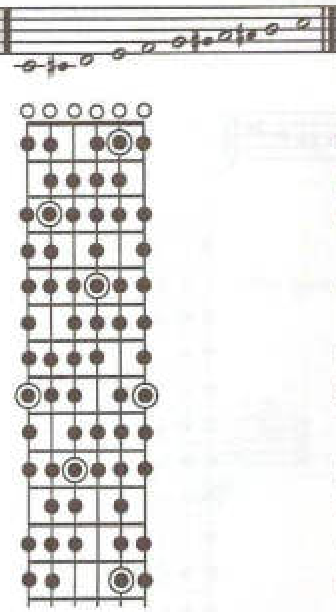
4º TIPO DECAFONICO =
1º, 3º Y 4º TIPO
OCTAFONICO



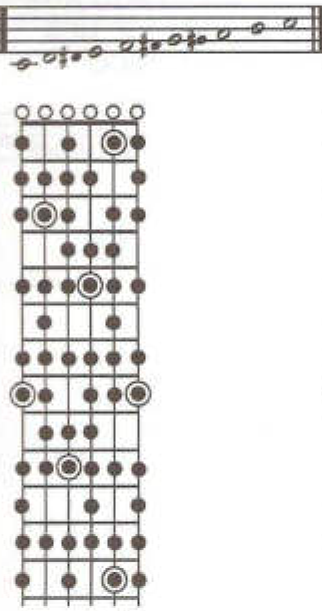
5º TIPO DECAFONICO = 1º, 3º Y 5º TIPO OCTAFONICO



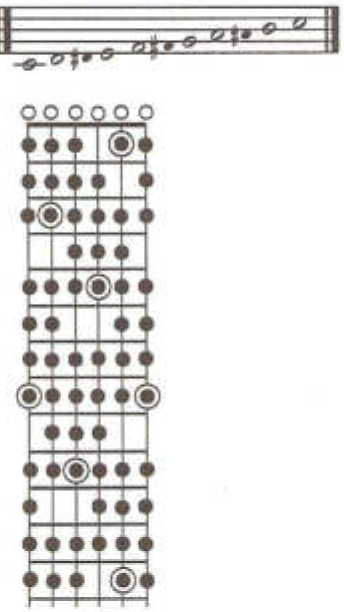
6º TIPO DECAFONICO = 1º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO



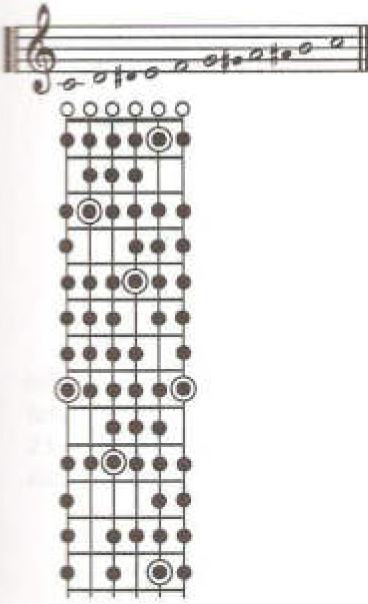
7º TIPO DECAFONICO = 2º, 3º Y 4º TIPO OCTAFONICO



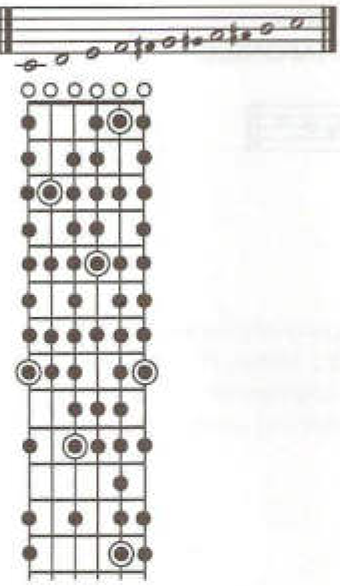
8º TIPO DECAFONICO = 2º, 3º Y 5º TIPO OCTAFONICO



9º TIPO DECAFONICO = 2º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO



10º TIPO DECAFONICO = 3º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO



• ESCALAS ENDECAFONICAS (once sonidos)

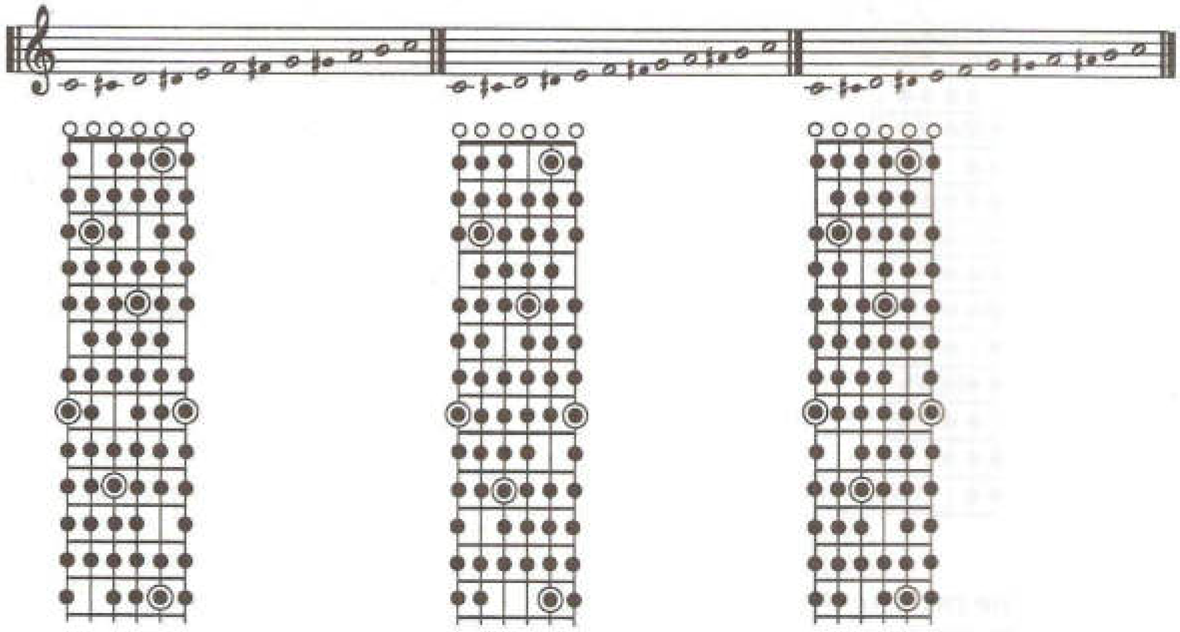
Estas escalas se obtienen de la superposición de cuatro tipos octafónicos

EJEMPLO 66

1º TIPO ENDECAFONICO = 1º, 2, 3º Y 4º TIPO OCTAFONICO

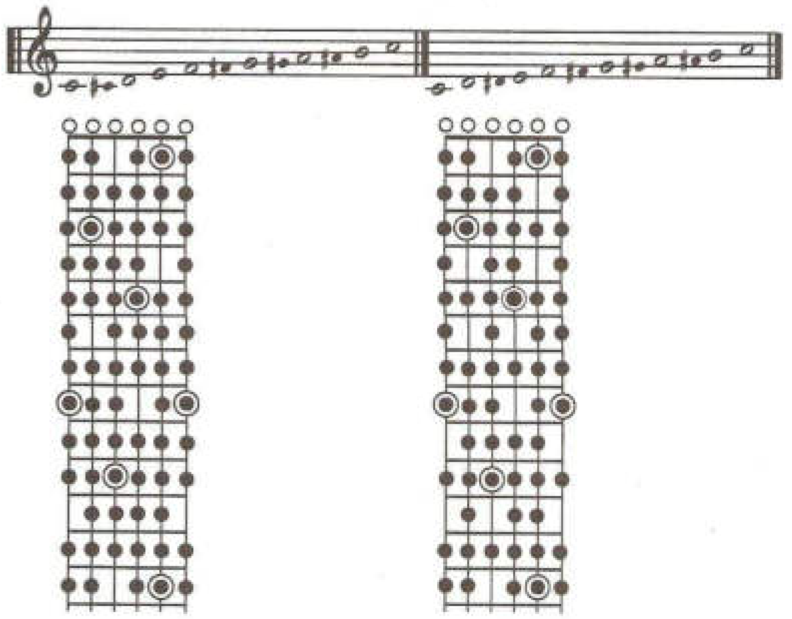
2º TIPO ENDECAFONICO = 1º, 2º, 3º Y 5º TIPO OCTAFONICO

3º TIPO ENDECAFONICO = 1º, 2º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO



4º TIPO ENDECAFONICO = 1º, 3º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO

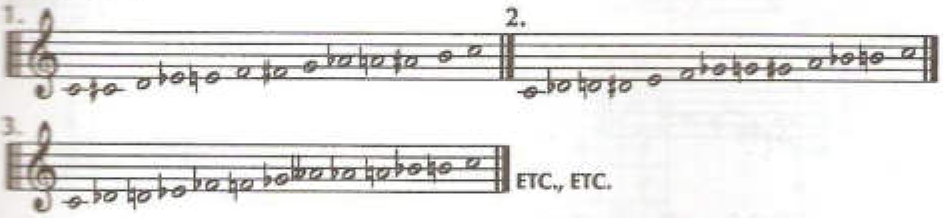
5º TIPO ENDECAFONICO = 2º, 3º, 4º Y 5º TIPO OCTAFONICO



• ESCALAS DODECAFONICAS (doce sonidos)

Cualquier forma de combinar los doce sonidos de la escala cromática (ver digitaciones en ejemplo 2)

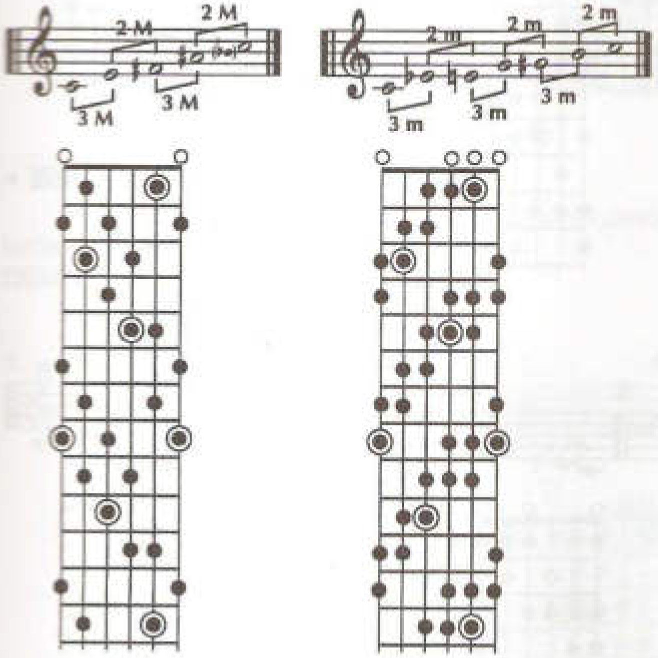
EJEMPLO 67



• ESCALAS SIMETRICAS

Son escalas que reproducen dos o tres intervalos que sirven de modelo. Pueden crearse escalas originales siguiendo este principio:

EJEMPLO 68



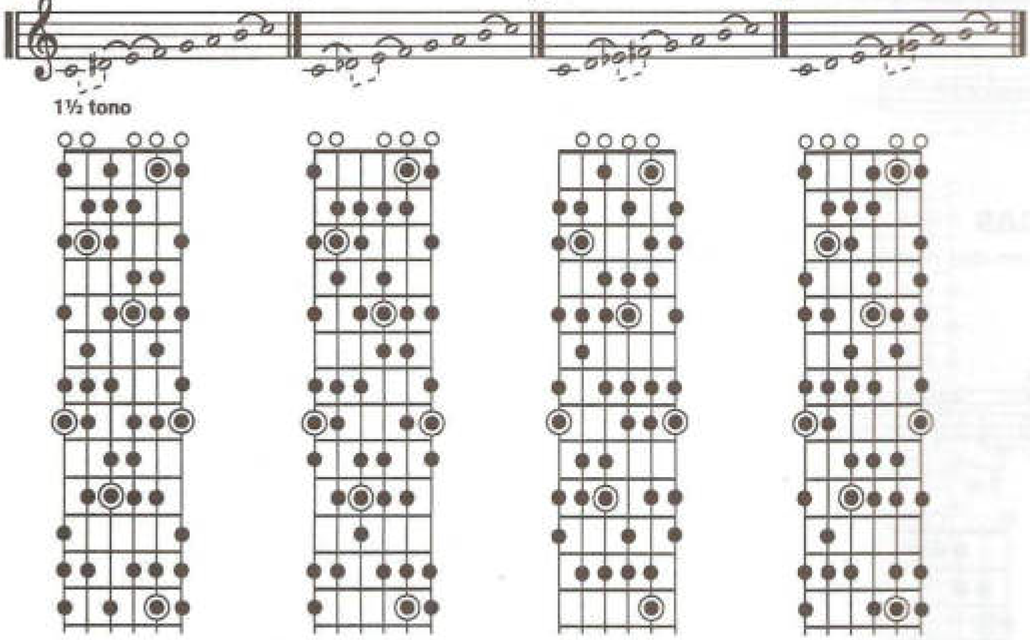
También son consideradas simétricas las escalas que provienen de la división simétrica de la octava como la bifonía, trifonía y tetrafonía igual, exafonía por tonos, la escala cromática, así como también las escalas octafónicas disminuída (tono-semitono) y disminuída (semitono-tono). Ver ejemplos 15 al 17 para bifonía, ejemplos 18 al 22 para trifonía, ejemplos 23 al 27 para tetrafonía, ejemplo 45 para exafonía por tonos, ejemplo 67 para escala cromática y ejempos 59 y 60 para escalas disminuídas.

• ESCALAS SEMIORIENTALISTAS

Estas escalas están formadas por tres tonos, tres semitonos diatónicos y una distancia de tono y medio (segunda aumentada)

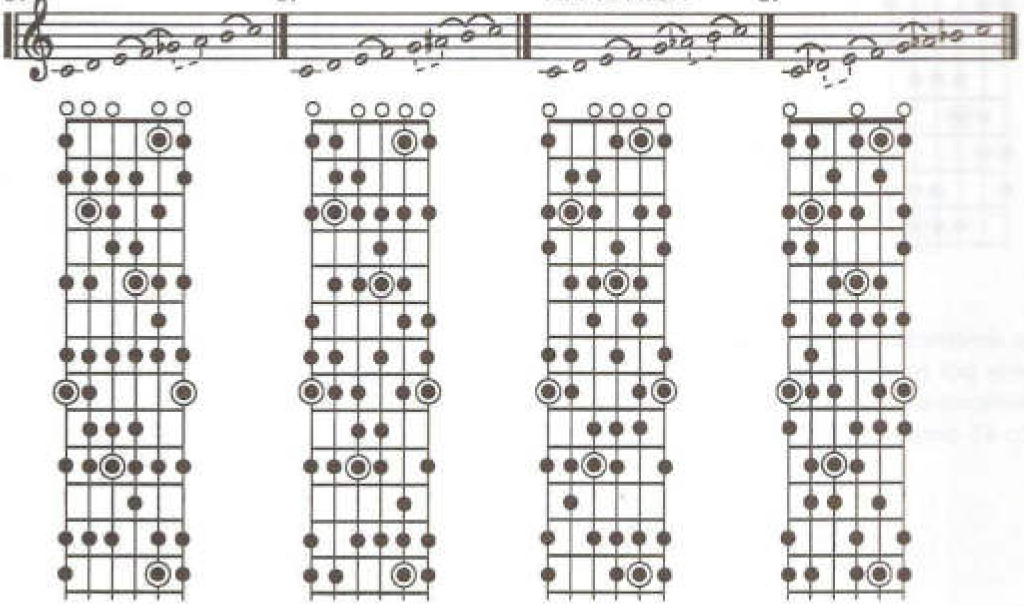
EJEMPLO 69

1. 2. 3. 4.

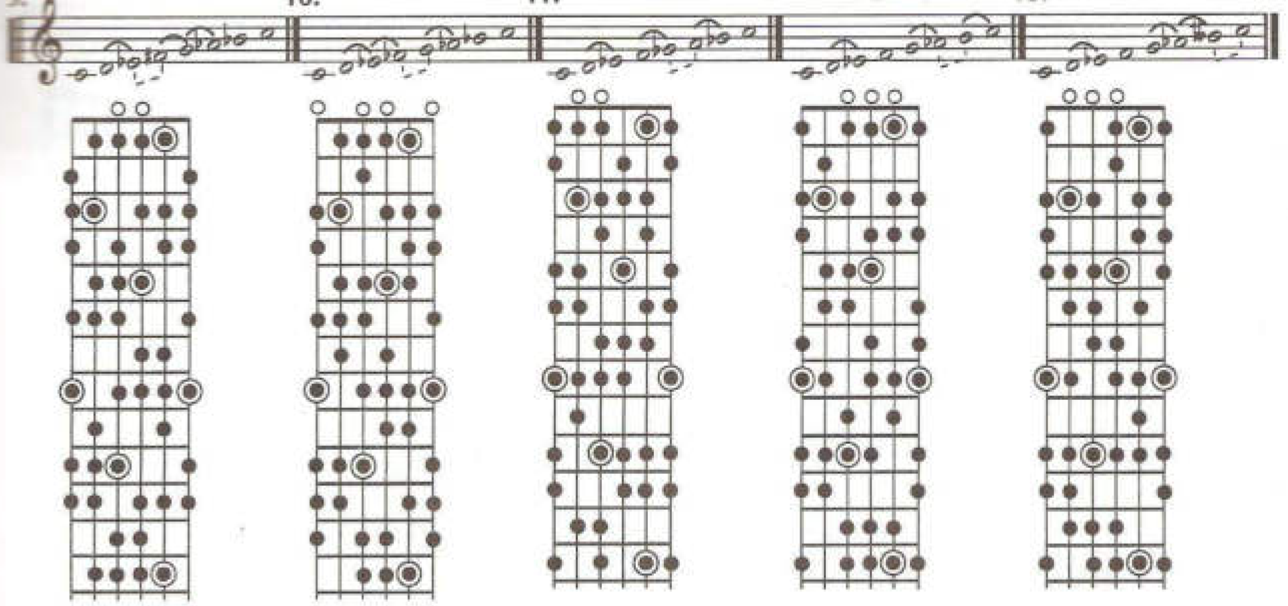


7. ESCALA MAYOR ARMONICA

5. 6. 7. 8.



9. 10. 11. 12. ESCALA MENOR ARMONICA 13.

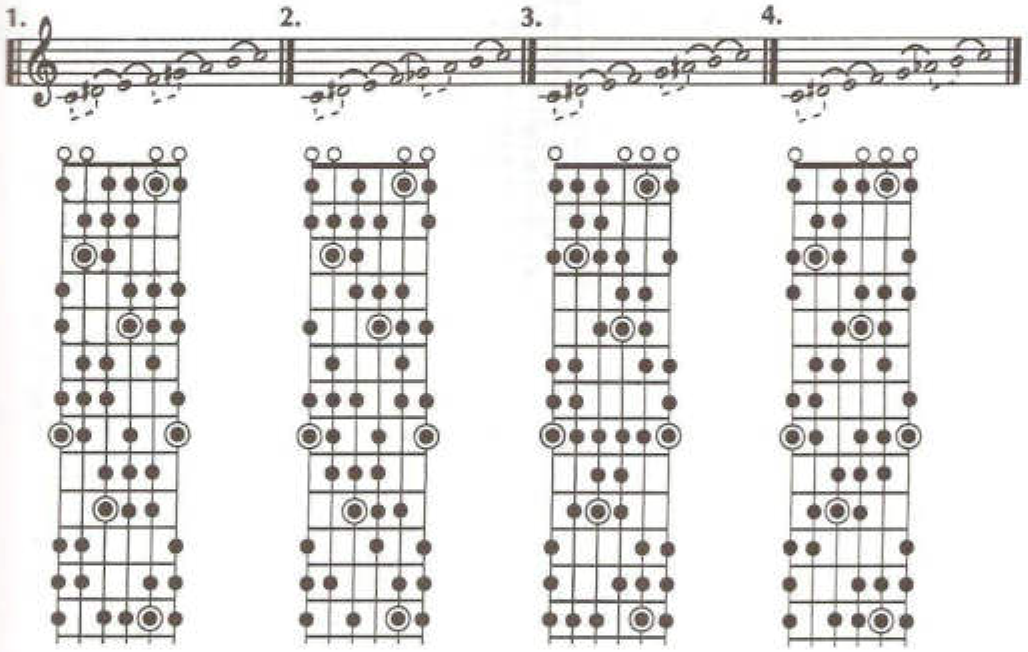


• ESCALAS ORIENTALISTAS

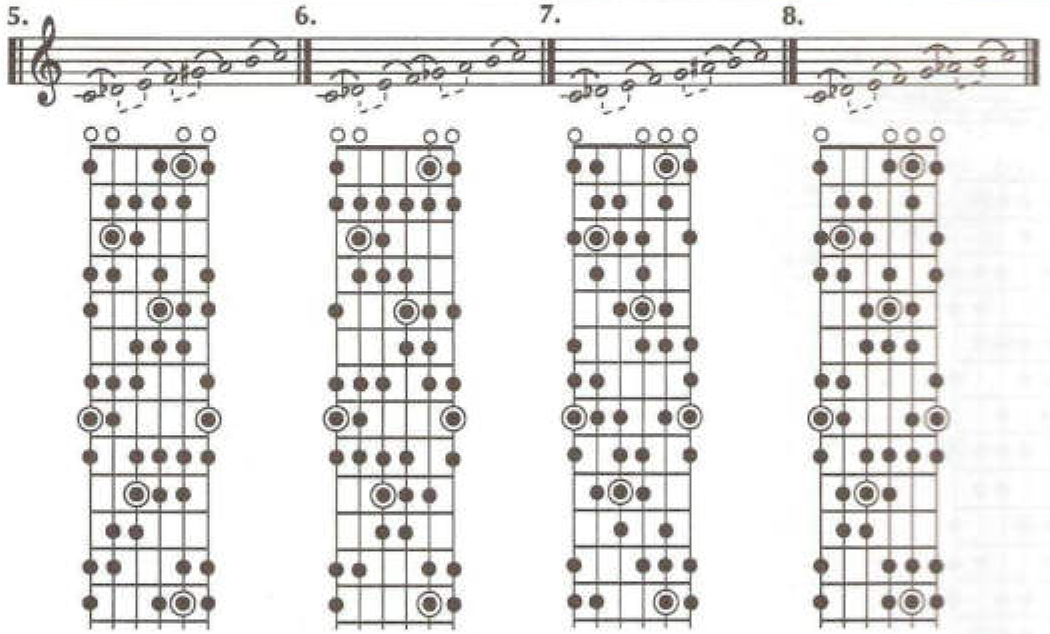
Estas escalas se obtienen de disponer un tono, cuatro semitonos diatónicos y dos distancias de tono y medio (segundas aumentadas)

EJEMPLO 70

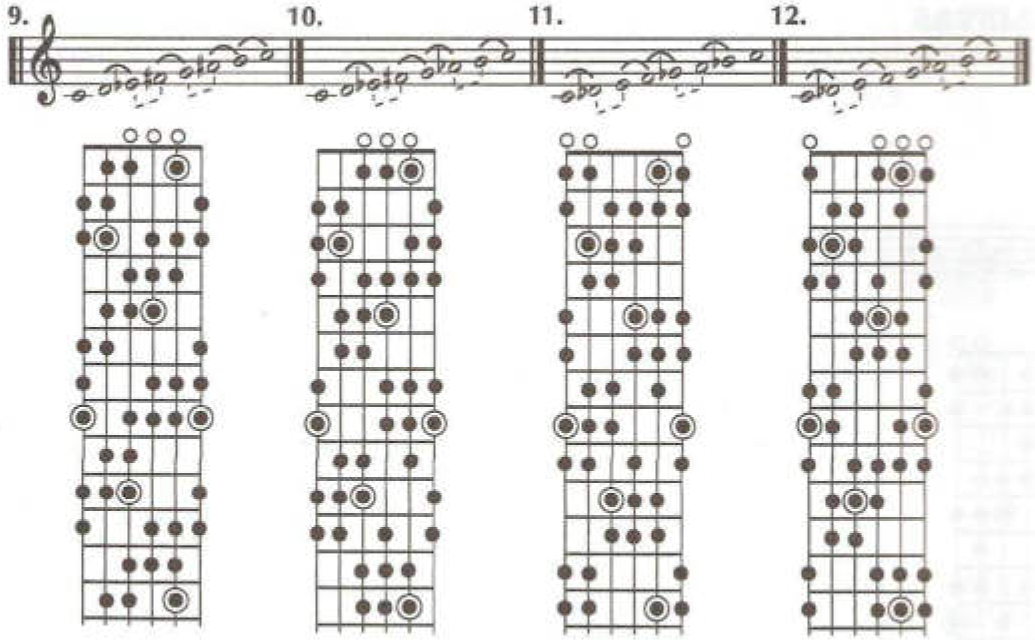
1. 2. 3. 4.

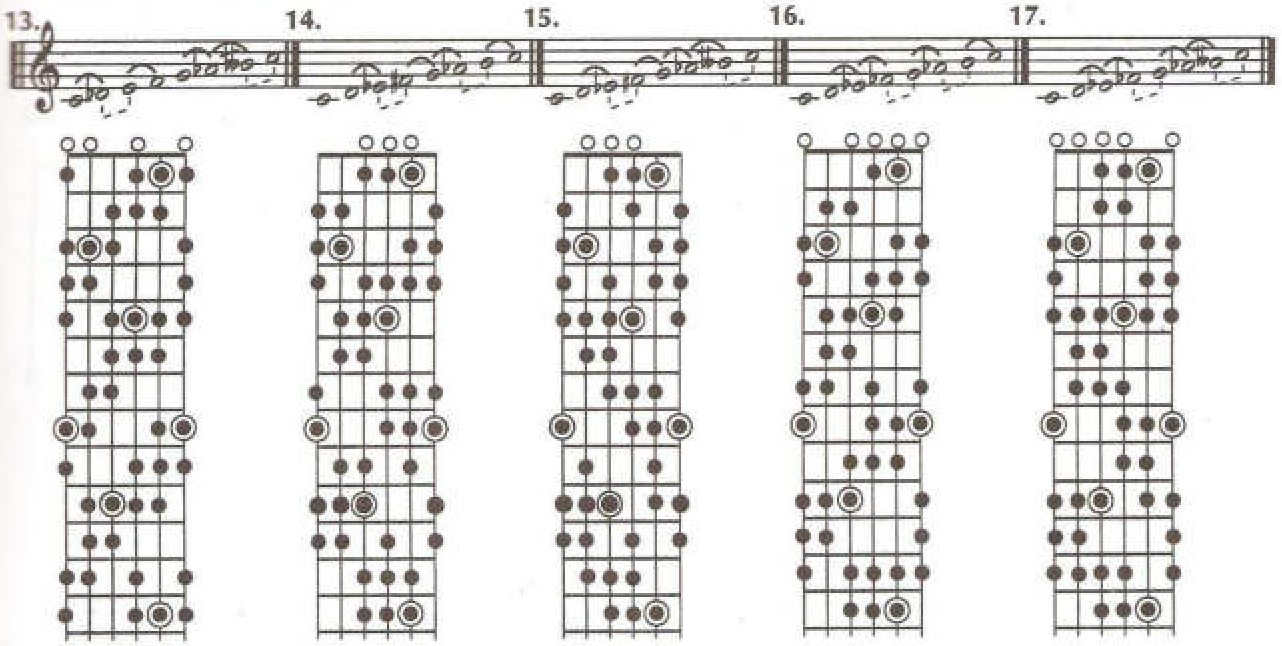


5. 6. 7. 8.



9. 10. 11. 12.

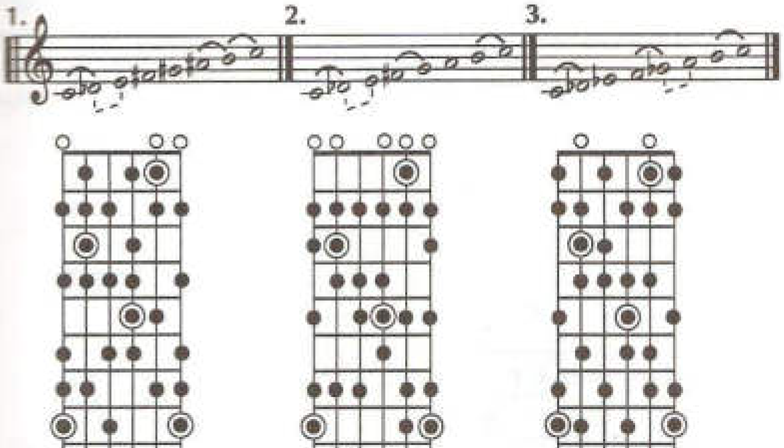


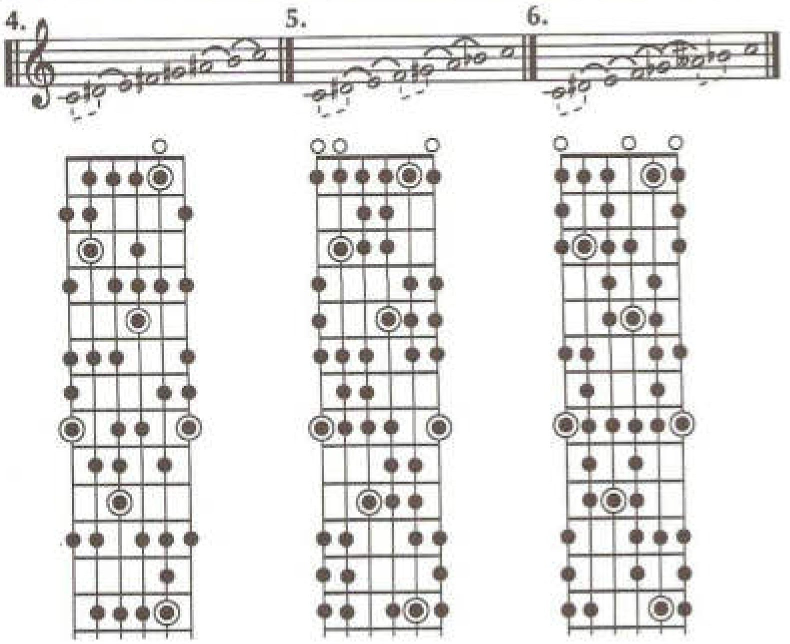


• ESCALAS ENIGMATICAS

Estas escalas se obtienen variando la disposición de los tonos y semitonos diatónicos de las escalas semiorientalistas u orientalistas

EJEMPLO 71





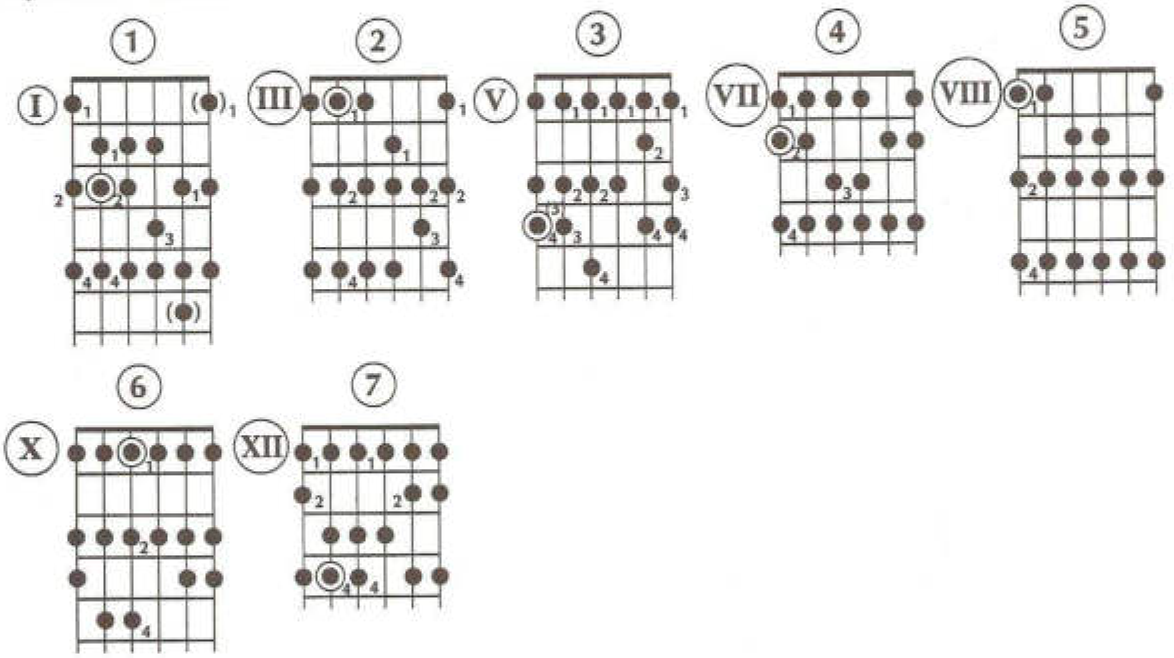
NOTA: Las escalas semiorientalistas, orientalistas y enigmáticas son heptafónicas diatónicas

• TRABAJO CON LAS DIGITACIONES DE LAS ESCALAS

A partir de estas digitaciones básicas de escala mayor jónica que están en tonalidad **Do Mayor**, también conviene practicar el resto de las tonalidades, aprovechando todo el diapasón. Para ello, aquí vemos esta tabla guía. En el margen izquierdo, desde arriba hacia abajo, vemos el orden de las tonalidades por quintas justas (obsérvese que hay tres tonalidades que ocupan el mismo lugar, éstas son las que son consideradas enarmónicas - ver enarmonía en el capítulo **«INTERVALOS»**). Horizontalmente dispuestos, al lado de cada tonalidad, el orden de digitaciones para aprovechar el mango desde arriba hacia abajo, siempre en esa misma tonalidad.

EJEMPLO 72

DO MAYOR JONICA (diatónica)
heptafonía 7 sonidos



También se puede elegir una tonalidad y digitación cualquiera (por ejemplo **Do-3**) y seguir hacia abajo del 3 el orden verticalmente de las demás digitaciones. De esta manera podremos tocar en una misma posición todas las tonalidades del círculo de quintas:

EJERCICIO 73

HORIZONTAL:
varias digitaciones misma tonalidad
diapasón de arriba hacia abajo

VERTICAL:
varias tonalidades
misma área del
diapasón

ORDEN DE QUINTAS	DIGITACIONES								REPETICION PASANDO EL CASILLERO XII		
C	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	etc.
G	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	
D	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	
A	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	
E	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	
$C^{\flat}B$	1	2	3	4	5	6	7	1	2	3	
$G^{\flat}F^{\sharp}$	4	5	6	7	1	2	3	4	5	6	
$D^{\flat}C^{\sharp}$	7	1	2	3	4	5	6	7	1	2	
$A^{\flat}$	3	4	5	6	7	1	2	3	4	5	
$E^{\flat}$	6	7	1	2	3	4	5	6	7	1	
$B^{\flat}$	2	3	4	5	6	7	1	2	3	4	
F	5	6	7	1	2	3	4	5	6	7	

NOTA: - Aplicar este trabajo a todas las escalas.
- Aplicar el sistema de ARMONIZACION INTEGRAL del capítulo 4 a las escalas más exóticas.

• INTERVALOS

Son las relaciones sonoras. Espacios que distancian a los sonidos; medidos en semitonos y/o tonos según la altura. Los intervalos son los átomos de la música.

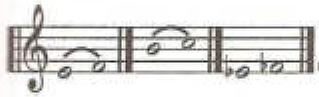
• SEMITONO

Los semitonos son la mínima distancia entre dos sonidos, según el sistema temperado semitonal por el cual se rige la música occidental, puede ser diatónico y/o cromático.

• SEMITONO DIATONICO

El semitono diatónico está formado por notas de distinto nombre.

EJEMPLO 1


etc.

Entre los sonidos fundamentales se encuentran semitonos diatónicos entre el **III** y **IV** grado y entre el **VII** y **I** grado:

C	D	E	F	G	A	B	C
I	II	III	IV	V	VI	VII	(I)

• SEMITONO CROMATICO

El semitono cromático está formado por notas del mismo nombre.

EJEMPLO 2

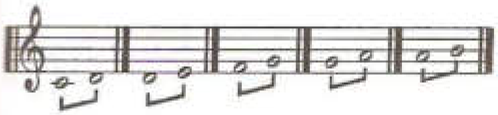
etc.

• TONO

La distancia de tono es la suma de dos semitonos y también puede ser diatónico y/o cromático.

• TONO DIATONICO

EJEMPLO 3



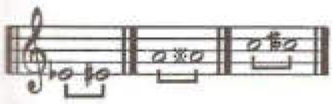
En la escala de los sonidos fundamentales, la distancia de tono diatónico se da entre:

I y **II** grado, **II** y **III** grado, **IV** y **V** grado, **V** y **VI** grado, **VI** y **VII** grado.

C	D	E	F	G	A	B	C
I	II	III	IV	V	VI	VII	(I)

• TONO CROMATICO

EJEMPLO 4



• INTERVALOS MELODICOS

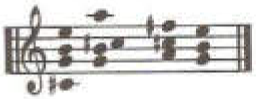
La sucesión de sonidos produce melodías. Es el aspecto horizontal de la música.

EJEMPLO 5

• INTERVALOS ARMONICOS

La simultaneidad de sonidos produce acordes. Es el aspecto vertical de la música.

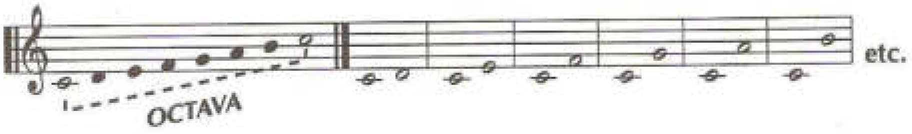
EJEMPLO 6



• INTERVALOS SIMPLES

Se llaman intervalos simples a los intervalos que no exceden de la octava.

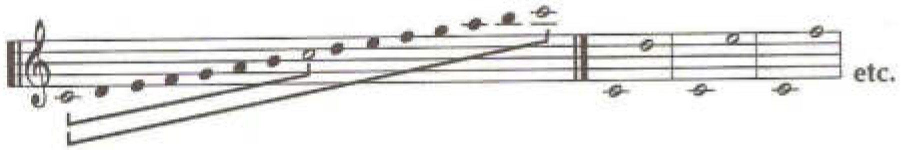
EJEMPLO 7



• INTERVALOS COMPUESTOS

Se llama intervalos compuestos a la repetición de un intervalo simple más allá de una o más octavas

EJEMPLO 8



• CLASIFICACION DE LOS INTERVALOS

Según la cantidad de notas (grados) involucradas, los intervalos se clasifican numéricamente. Por ejemplo, entre las notas **Do** y **La**, están **Re, Mi, Fa** y **Sol**; todas ellas sumadas (incluyendo **Do** y **La**) dan como resultado seis notas. Por lo tanto este intervalo se clasifica como «intervalo de sexta».

EJEMPLO 9

En este tipo de clasificación no influye si las notas tienen sostenidos y/o bemoles

EJEMPLO 10

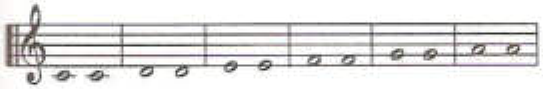
Las clasificaciones más usadas son: Primeras (dos notas a la misma altura; no hay distancia), segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas, séptimas y octavas, entre los invervalos simples. Y novenas, oncenas y trecenas entre los intervalos compuestos. (Nótese que entre los intervalos compuestos faltan las décimas, duodécimas y decimocuartas. Estos intervalos que se corresponden con los simples de tercera, quinta y séptima, respectivamente, no son muy utilizados en la guitarra con sus nombres de intervalo compuesto y, justamente, se nombran como simples, estén en la octava que estén).

• CLASIFICACION EN LA ESCALA DE LOS SONIDOS FUNDAMENTALES

INTERVALOS SIMPLES

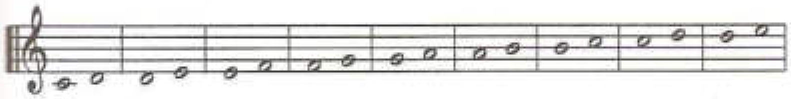
PRIMERAS (sonidos a la misma altura, no hay distancia)

EJEMPLO 11


etc.

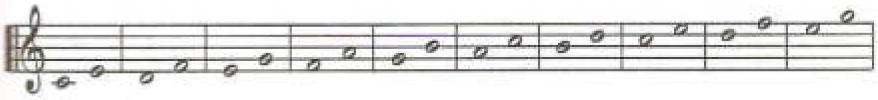
SEGUNDAS (la sucesividad de los sonidos fundamentales, según altura, es de segundas):

EJEMPLO 12


etc.

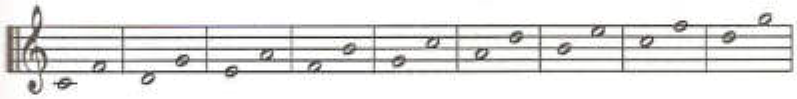
TERCERAS

EJEMPLO 13


etc.

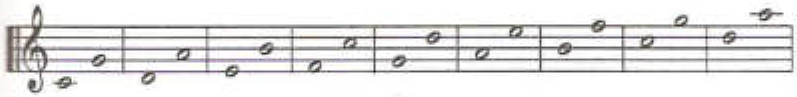
CUARTAS

EJEMPLO 14


etc.

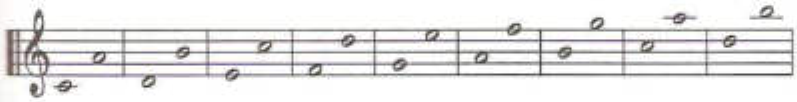
QUINTAS

EJEMPLO 15


etc.

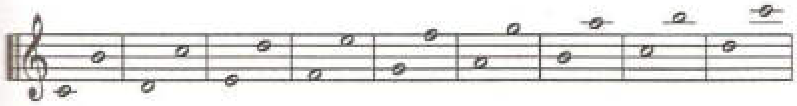
SEXTAS

EJEMPLO 16


etc.

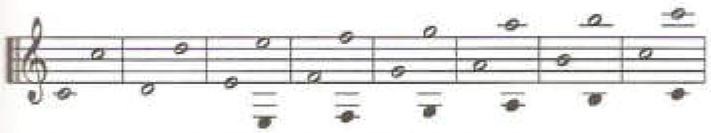
SEPTIMAS

EJEMPLO 17


etc.

OCTAVAS

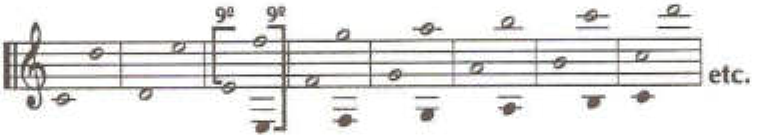
EJEMPLO 18


etc.

• INTERVALOS COMPUESTOS

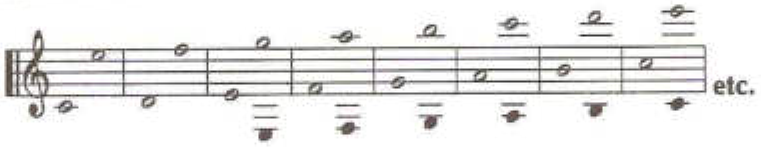
NOVENAS

EJEMPLO 19



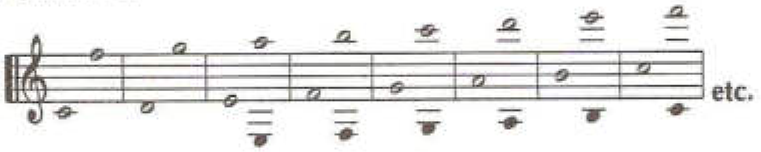
DECIMAS (se usa su denominación como intervalo simple de tercera)

EJEMPLO 20



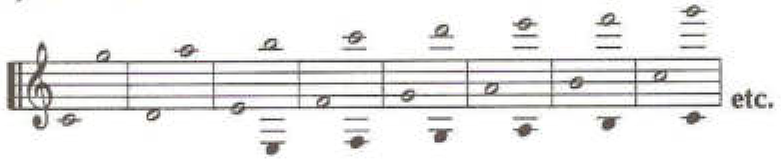
ONCENAS

EJEMPLO 21



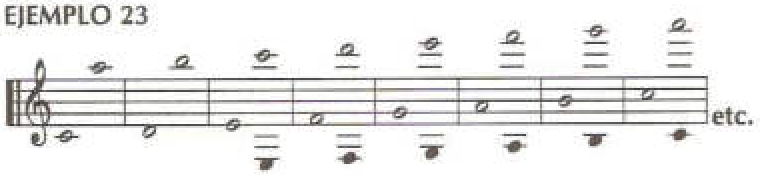
DUODECIMAS (son usadas como quintas)

EJEMPLO 22



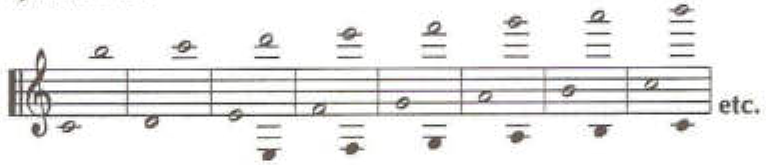
TRECENAS

EJEMPLO 23



DECIMOCUARTAS(son usadas como séptimas)

EJEMPLO 24



NOTAS:

1) Las negritas que se ven dan a entender que ese intervalo también es considerado desde una octava más abajo, con la misma clasificación.

2) En la guitarra, muchas veces se usan indistintamente:

a) las segundas como novenas y vice versa,

b) las cuartas como oncenas y vice versa,

c) las sextas como trecenas y vice versa.

3) Tocar en la guitarra estos intervalos en base a las siete digitaciones de la escala mayor (Jónica).

4) Cantar los intervalos simples. Tocar la tónica en la guitarra y cantar el intervalo.

5) Grabar los intervalos y tratar de reconocerlos auditivamente.

6) Si se complica ubicar estos sonidos volver a "SONIDOS FUNDAMENTALES" en la página 7.

• CALIFICACION DE LOS INTERVALOS

Según los tonos y/o semitonos que separan a los sonidos, los intervalos se califican con un nombre específico, a saber:

A - Las primeras, cuartas, quintas, octavas y oncenas, como **«intervalos justos»** o **«perfectos»**.
-primeras, cuartas, quintas, octavas - **intervalos simples**
- oncenas - **intervalos compuestos**

B - Las segundas, terceras, sextas, séptimas, novenas y trecenas califican como **«intervalos mayores»**.
segundas, terceras, sextas, séptimas - **intervalos simples**
novenas, trecenas - **intervalos compuestos**

C - Todos los intervalos mayores y justos que aumenten su distancia un semitono pasan a calificarse como **«intervalos aumentados»**. Los intervalos aumentados más usados son la quinta aumentada, la novena aumentada y la oncena aumentada.

D - Los intervalos mayores pasan a calificarse como **«intervalos menores»** al descender un semitono.

E - Todos los intervalos menores y justos que disminuyan un semitono pasan a calificarse como **«intervalos disminuídos»**. Esto equivale a decir que los intervalos mayores deben descender un tono para ser disminuídos. Los intervalos disminuídos más usados son la quinta disminuída y la séptima disminuída.

«T» indica tónica, o sea la nota desde la que se calcula el intervalo.
Considérese las relaciones tanto en la misma cuerda como en las cuerdas adyacentes y las relaciones más alejadas también.

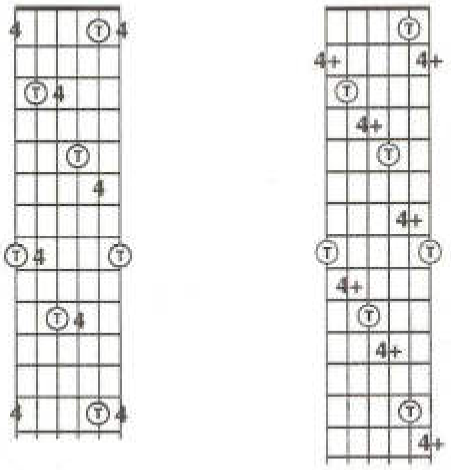
VISUALIZACION EN EL DIAPASON

EJEMPLO 25

cuarta justa
2 ½ tonos

oncena justa
8 ½ tonos

cuarta aumentada
3 tonos (tritono)

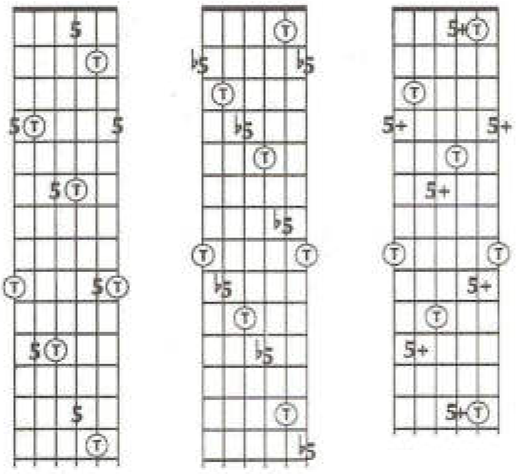


EJEMPLO 26

quinta justa
3 ½ tonos

quintas dismin.
3 tonos (tritono)

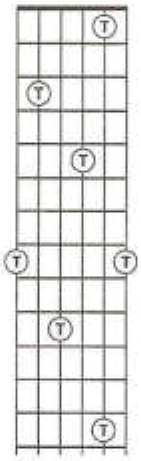
quintas aumen.
(sextas menores
o trecenas menores)
4 tonos



NOTA: Las quintas aumentadas coinciden con las sextas y/o trecenas menores.

EJEMPLO 27

octava justa
6 tonos

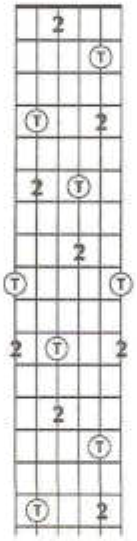


NOTA: Las «T» ya están dispuestas como octavas.

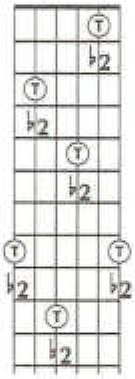
EJEMPLO 28

segundas may.
1 tono

novenas may.
7 tonos

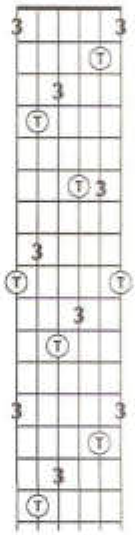


segundas menores
½ tono (novena menor)
6 ½ tonos

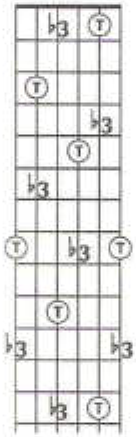


EJEMPLO 29

terceras mayores
2 tonos



terceras menores
1 ½ tono

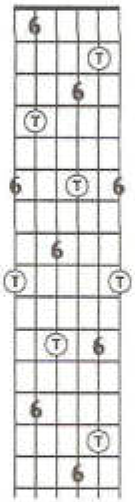


EJEMPLO 30

sextas mayores
4 ½ tonos

trecenas mayores
10 ½ tonos

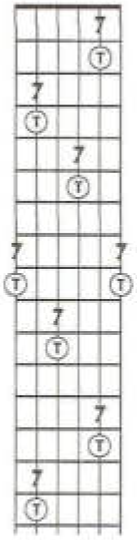
séptimas dism.
(ver nota)



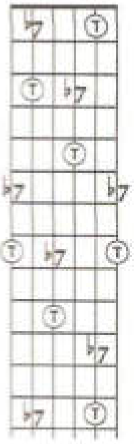
NOTA: Las posiciones de la sexta mayor coinciden con las de séptima disminuida.

EJEMPLO 31

séptimas mayores
5 ½ tonos

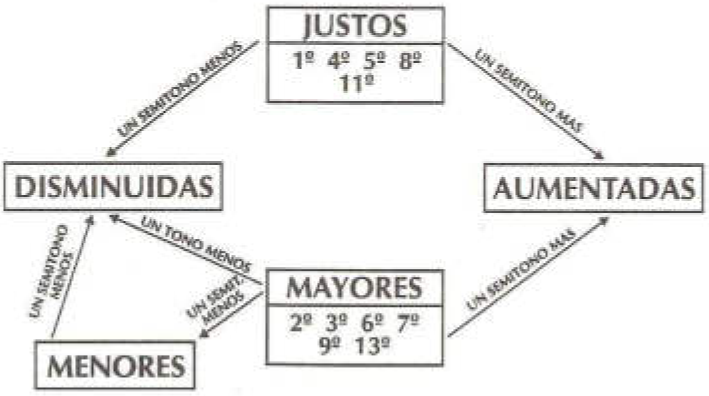


séptimas menores
5 tonos



• RESUMEN

EJEMPLO 32



• INVERSION

Cuando el sonido más grave pasa encima del más agudo o el más agudo debajo del más grave, se dice que el intervalo se invirtió. A partir de esta inversión, la clasificación y calificación puede variar.

Clasificación:
- Las segundas se convierten en séptimas y viceversa.
- Las terceras se convierten en sextas y viceversa.
- Las cuartas se convierten en quintas y viceversa.

Calificación:
- Los intervalos mayores se convierten en menores y viceversa.
- Los intervalos disminuídos se convierten en aumentados y viceversa
- Los intervalos justos permanecen justos.

• NOMENCLATURA

Los intervalos mayores y justos se identifican con el número que les pertenece de la siguiente manera:

SEGUNDA MAYOR	= 2	SEXTA MAYOR	= 6	NOVENA MAYOR	= 9
TERCERA MAYOR	= 3	SEPTIMA MAYOR	= 7	ONCENA JUSTA	= 11
CUARTA JUSTA	= 4	OCTAVA JUSTA	= 8	TRECENA MAYOR	= 13
QUINTA JUSTA	= 5				

Los intervalos menores se identifican con un bemol (♭) antes del número que los identifica:

SEGUNDA MENOR	= ♭2	SEXTA MENOR	= ♭6	NOVENA MENOR	= ♭9
TERCERA MENOR	= ♭3	SEPTIMA MENOR	= ♭7	TRECENA MENOR	= ♭13

Los intervalos disminuídos que provienen de los intervalos justos, se identifican con un bemol (♭) antes del número:

CUARTA DISMINUIDA	= ♭4	OCTAVA DISMINUIDA	= ♭8
QUINTA DISMINUIDA	= ♭5 (el más utilizado en la práctica)	ONCENA DISMINUIDA	= ♭11

Los demás intervalos disminuídos se identifican con doble bemol (♭♭):

TERCERA DISMINUIDA = ♭♭3 SEXTA DISMINUIDA = ♭♭6 SEPTIMA DISMINUIDA = ♭♭7 (también °7 - el más usado)

Los intervalos aumentados se identifican con un sostenido (#) delante del número o un más (+) después del número:

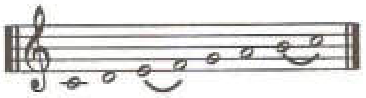
SEGUNDA AUMENTADA = #2 (2+) QUINTA AUMENTADA = #5 (5+) NOVENA AUMENTADA = #9 (9+)

• ANALISIS DE LOS INTERVALOS EN LA ESCALA DE LOS SONIDOS FUNDAMENTALES

TABLA NEMOTECNICA

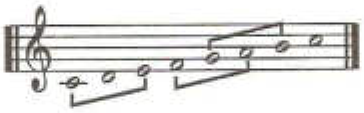
Segundas menores = **MI FA - SI DO** (las restantes son mayores)

EJEMPLO 33



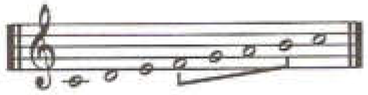
Terceras mayores = **DO MI - FA LA - SOL SI** (las restantes son menores)

EJEMPLO 34



Cuarta aumentada = **FA SI** (las restantes son justas)

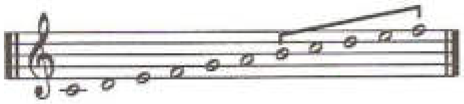
EJEMPLO 35



A partir de aquí, los intervalos pueden verse como cálculos hechos por inversión.

Quinta disminuída = **SI FA** (las restantes son justas) (inversión de la cuarta aumentada)

EJEMPLO 36



• TRITONO

Los intervalos de cuarta aumentada y/o quinta disminuída son denominados «**tritono**», debido a que la distancia en ambos es de tres tonos. Antiguamente se llamaba a este intervalo «diablo en la música» debido a su fuerte carácter y debía resolver adecuadamente, es decir que las dos notas por las que está formado debían moverse hacia otras dos que dieran sensación de reposo. En los acordes de tónica (acordes formados sobre la primer nota de una escala), de las escalas mayor jónica y menor eólica, se encuentran las notas de resolución del tritono que ellas poseen entre los grados **IV** y **VII**, y **II** y **VI**, respectivamente. Por tal motivo, éstas son las escalas fundamentales en el establecimiento del modo mayor y el modo menor.

Sextas menores = **MI DO - LA FA - SI SOL** (las restantes son mayores) (inversión de las terceras mayores)

EJEMPLO 37

Séptimas mayores = **FA MI - DO SI** (Las restantes son menores) (inversión de las segundas menores)

EJEMPLO 38

• INTERVALOS PROPIOS

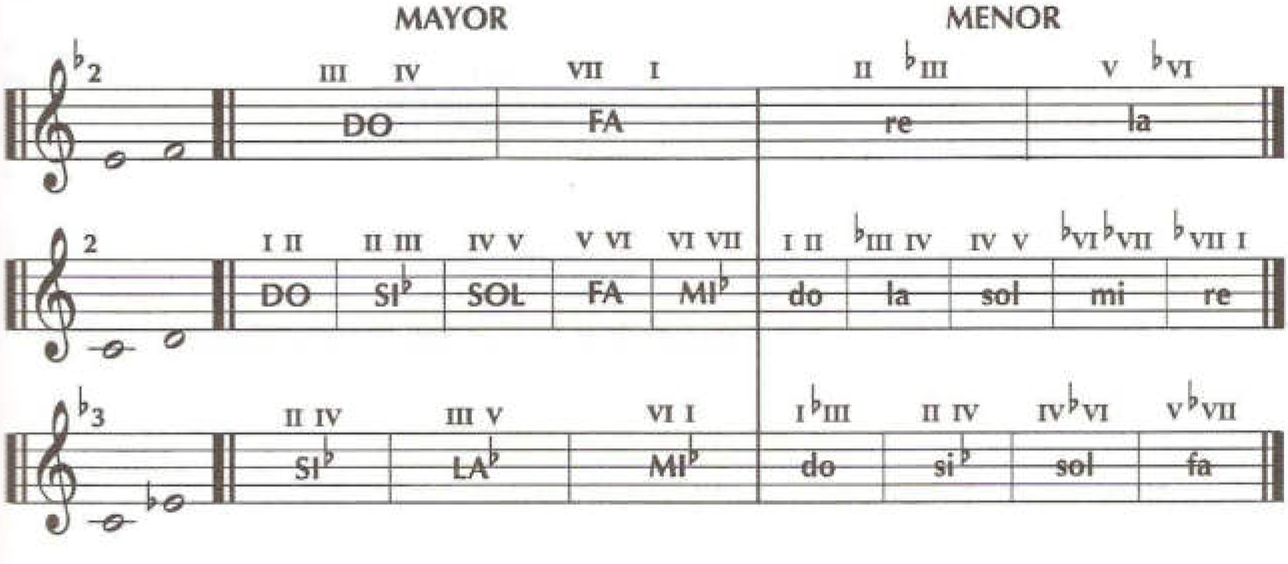
Son los que están contenidos en una escala. A continuación veremos entre que grados se producen en los modos mayor (escala jónica) y menor (escala eólica).

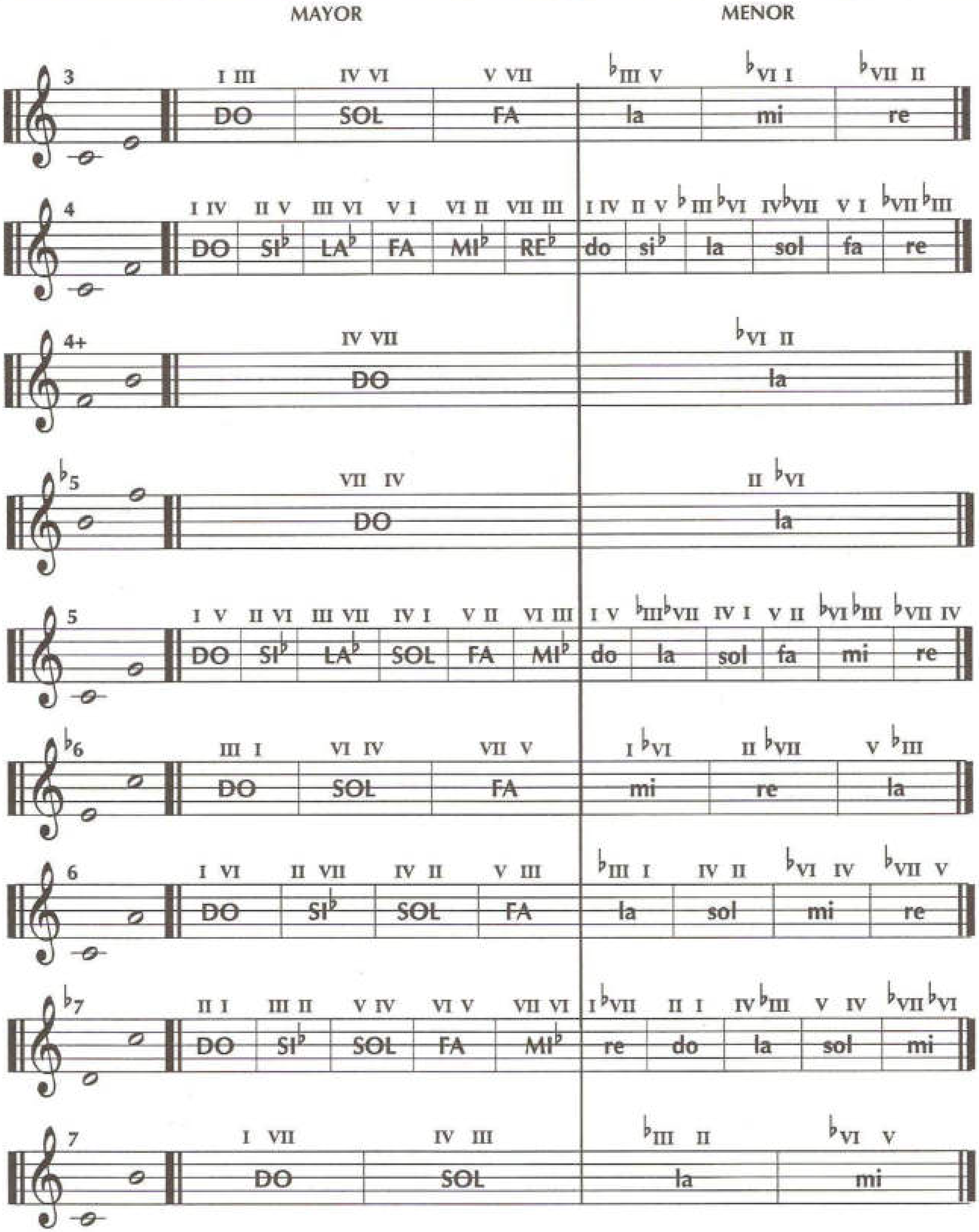
EJEMPLO 39

INTERVALO	MAYOR (GRADOS DE LA ESCALA JONICA)	MENOR (GRADOS DE LA ESCALA MENOR EOLICA)
♭2	III - IV // VII - I	II - ♭III // V - ♭VI
2	I - II // II - III // IV - V // V - VI // VI - VII	I - II // ♭III - IV // IV - V // ♭VI - ♭VII // ♭VII - I
♭3	II - IV // III - V // VI - I // VII - II	I - ♭III // II - IV // IV - ♭VI // V - ♭VII
3	I - III // IV - VI // V - VII	♭III - V // ♭VI - I // ♭VII - II
4	I - IV // II - V // III - VI // V - I // VI - II // VI - III	I - IV // II - V // ♭III - ♭VI // IV - ♭VII // V - I // ♭VII - ♭III
4+	IV - VII	♭VI - II
♭5	VII - IV	II - ♭VI
5	I - V // II - VI // III - VII // IV - I // V - II // VI - III	I - V // ♭III - ♭VII // IV - I // ♭VI - ♭III // ♭VII - IV
♭6	III - I // VI - IV // VII - V	I - ♭VI // II - ♭VII // V - ♭III
6	I - VI // II - VII // IV - II // V - III	♭III - I // IV - II // ♭VI - IV // ♭VII - V
♭7	II - I // III - II // V - IV // VI - V // VII - VI	I - ♭VII // II - I // IV - ♭III // V - IV // ♭VII - ♭VI
7	I - VII // IV - III	♭III - II // ♭VI - V

Un mismo intervalo puede pertenecer a varias tonalidades.

EJEMPLO 40



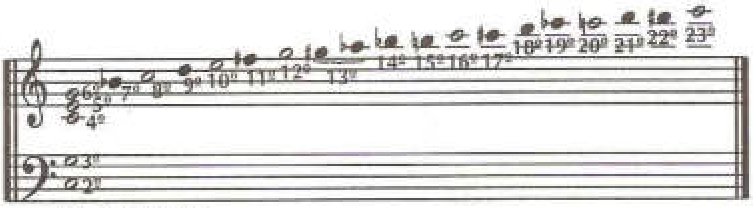

MAYOR
MENOR
3
I III | IV VI | V VII | ♭III V | ♭VI I | ♭VII II
DO | SOL | FA | la | mi | re
4
I IV | II V | III VI | V I | VI II | VII III | I IV | II V | ♭III ♭VI | IV ♭VII | V I | ♭VII ♭III
DO | SI♭ | LA♭ | FA | MI♭ | RE♭ | do | si♭ | la | sol | fa | re
4+
IV VII | ♭VI II
DO | la
♭5
VII IV | II ♭VI
DO | la
5
I V | II VI | III VII | IV I | V II | VI III | I V | ♭III ♭VII | IV I | V II | ♭VI ♭III | ♭VII IV
DO | SI♭ | LA♭ | SOL | FA | MI♭ | do | la | sol | fa | mi | re
♭6
III I | VI IV | VII V | I ♭VI | II ♭VII | V ♭III
DO | SOL | FA | mi | re | la
6
I VI | II VII | IV II | V III | ♭III I | IV II | ♭VI IV | ♭VII V
DO | SI♭ | SOL | FA | la | sol | mi | re
♭7
II I | III II | V IV | VI V | VII VI | I ♭VII | II I | IV ♭III | V IV | ♭VII ♭VI
DO | SI♭ | SOL | FA | MI♭ | re | do | la | sol | mi
7
I VII | IV III | ♭III II | ♭VI V
DO | SOL | la | mi

• SERIE DE ARMONICOS

Cualquier sonido es la raíz de una infinita serie de sonidos concomitantes parciales que se producen simultáneamente, llamados armónicos, los cuales disminuyen en intensidad a medida que se alejan del primer sonido fundamental (dependiendo del cuerpo sonoro que los provoque). Este primer sonido fundamental es numerado como primer parcial y los armónicos que se desprenden se ordenan matemáticamente como segundo parcial, tercer parcial, etc. etc. Los seis primeros parciales son los más audibles y potentes. Se corresponden con los elementos de un acorde perfecto mayor.

Ciertas consideraciones verticales de la armonía, tales como inversiones y extensiones de los acordes, omisiones y doblajes de notas se desprenden de la observación de la serie de armónicos. Cada número de parcial y su doble corresponden a la misma nota (como nombre no como altura).

EJEMPLO 41



1º PARCIAL
(fundamental)

POR EJEMPLO:

- El primer, segundo, cuarto, octavo y decimo sexto parcial se corresponden con la nota **Do** como octavaciones de la fundamental.
- El tercero, sexto, duodécimo, y vigésimo cuarto parcial corresponden a la quinta justa (nota **Sol**).
- El quinto, décimo y vigésimo parcial corresponden a la tercera mayor (nota **Mi**).
- El séptimo y decimo cuarto parcial corresponden a la séptima menor (nota **Si♭**).
- El decimo quinto parcial es la séptima mayor (nota **Si**).
- El noveno y décimo octavo parcial corresponden a la novena mayor (nota **Re**).
- El decimo séptimo parcial es la novena menor (notas **Re♭** o **Do#**).
- El décimo primero y vigésimo segundo parcial corresponden a la cuarta u oncena aumentada (nota **Fa#**).
- El décimo noveno parcial corresponde a la tercera menor (nota **Mi♭**) tanto como a la novena aumentada (nota **Re#**).
- El vigésimo primer parcial corresponde a la cuarta justa (nota **Fa**).
- El décimo tercer parcial corresponde tanto a la quinta aumentada como a la sexta o trecena menor (notas **Sol#** o **La♭**).

No es sino hasta la invención del osciloscopio que se pudo comprobar esta teoría que antiguamente se decía que sólo las personas de «oído perfecto» podían escuchar.

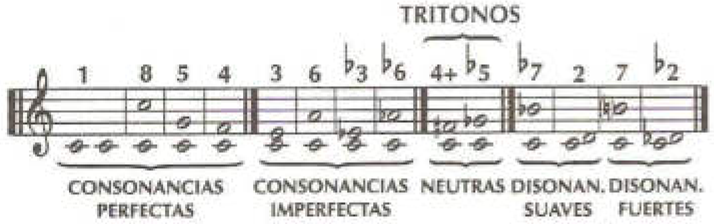
Resumiento en un ejemplo muy burdo pero simple - un sonido emitido por un instrumento es como observar mil metros de alambre de frente de modo que sólo veríamos un punto pero, visto de un costado, comprobaríamos que efectivamente hay un kilómetro de extensión.

Alguna vez escuché por ahí que los antiguos egipcios pensaban que los sonidos se extendían tan arriba, en frecuencias inaudibles para el ser humano, tanto que estaban unidos como con un hilo invisible con cuerpos celestes muy lejos en el universo.

• TABLA DE CONSONANCIAS Y DISONANCIAS

El concepto de consonancia y disonancia muchas veces se toma como bueno-malo, lindo-feo, etc. etc. - es decir, como antítesis. Pero nada más erróneo para la evolución del oído del hombre de hoy.

EJEMPLO 42



Lo que en una época se tomaba como disonancia con una idea de algo desagradable, hoy es perfectamente adaptable a cualquier estilo de música y contexto. Además, estos conceptos también varían entre el oído occidental y el oriental.

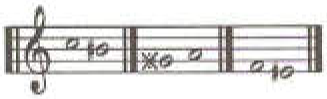
Arnold Shoenberg, en su tratado de armonía, define la consonancia como las relaciones más cercanas y sencillas con el sonido fundamental y la disonancia como las más alejadas y complejas. Las consonancias resultan de los primeros armónicos y son más perfectas cuanto más próximas están al sonido fundamental.

Como decía al empezar este capítulo, los intervalos son como los átomos de la música, con una clara comparación con la naturaleza. Donde no todo es lindo y bueno. Donde conviven la violencia de una erupción volcánica, o un animal devorando a otro, con la belleza de un lento amanecer o el asimétrico vuelo de la mariposa. En la música también vemos las diferentes sensaciones que provocan los diferentes grados de consonancia y disonancia de los intervalos en los diversos estilos y contextos en que se hallen.

• ENARMONIA

1) Se consideran enarmónicas dos notas del mismo sonido y distinto nombre y ubicación en el pentagrama:

EJEMPLO 43



2) Las escalas de:

Si mayor y su relativo menor **Sol# menor**,
Fa# mayor y su relativo menor **Re# menor**,
Do# mayor y su relativo menor **La# menor**,

Se consideran enarmónicas, respectivamente, de las de:

Do$^{\flat}$ mayor y su relativo menor **La$^{\flat}$ menor**
Sol$^{\flat}$ mayor y su relativo menor **Mi$^{\flat}$ menor**
Re$^{\flat}$ mayor y su relativo menor **Si$^{\flat}$ menor**

Ver modalidades mayor y menor con # y ♭ en clave en el capítulo **ESCALAS.**

3) Un intervalo es enarmónico de otro cuando, con distintas notas, produce el mismo sonido manteniendo la clasificación

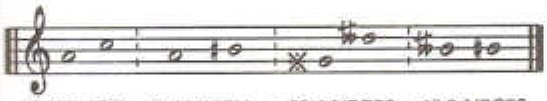
EJEMPLO 44

2º MAYOR= 2M **4º JUSTA= 4º JUSTA**

• EQUISONANCIA

Dos intervalos son equisonantes entre sí cuando uno de ellos, con una o ambas notas modificadas, suena igual sin mantener la clasificación:

EJEMPLO 45

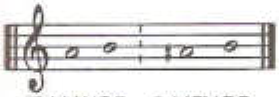


3ª MENOR = 2 AUMEN. = 5ª 4 VECES DISMIN. = 1ª 3 VECES DISMIN.

• EFECTO DE LAS ALTERACIONES

1) El sostenido (#) en la nota más grave reduce el intervalo modificando su clasificación:

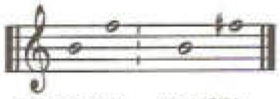
EJEMPLO 46



2ª MAYOR → 2 MENOR

2) El sostenido (#) en la nota más aguda agranda el intervalo:

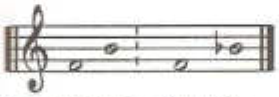
EJEMPLO 47



5ª DISMIN. → 5ª JUSTA

3) El bemol (♭) en la nota más aguda reduce el intervalo:

EJEMPLO 48



4ª+ AUMENT. → 4ª JUSTA

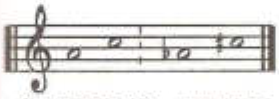
4) El bemol (♭) en la nota más grave agranda el intervalo:

EJEMPLO 49

3ª MENOR → 3ª MAYOR

5) El bemol (♭) en la nota más grave y sostenido (#) en la aguda agranda dos veces el intervalo:

EJEMPLO 50



3ª MENOR → 3ª+ AUMENT.

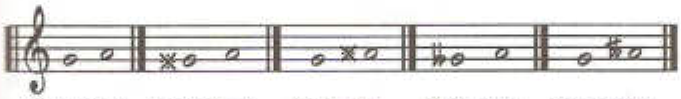
6) El sostenido (#) en la nota más grave y el bemol (♭) en la aguda achica dos veces el intervalo:

EJEMPLO 51

5ª JUSTA → 5ª SUBDISM.

7) Las alteraciones dobles, como el doble sostenido (𝄪) y el doble bemol (♭♭) duplican el efecto de reducir o agrandar, según se encuentren en la nota más grave o más aguda:

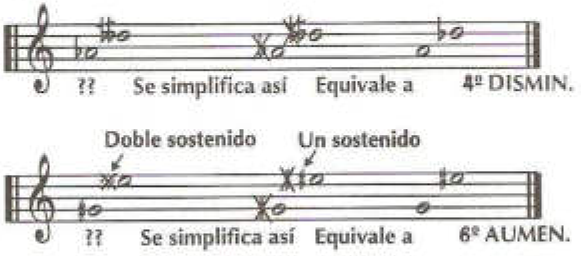
EJEMPLO 52



2ª MAYOR — 2ª DISMIN. — 2ª SUPER AUMENT. — 2ª SUPER AUMENT. — 2ª DISMIN.

8) Si ambas notas poseen el mismo tipo de alteración pero una de ellas doble (♭♭ o 𝄪), se simplifica para un cálculo más cómodo:

EJEMPLO 53



• PRACTICA DE INTERVALOS SOBRE LA ESCALA MAYOR JONICA

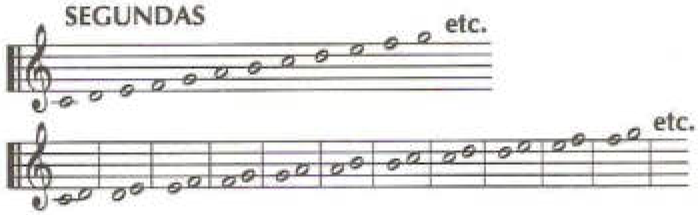
A continuación vemos ejercicios de intervalos de segundas, terceras, cuartas, quintas, sextas y séptimas que deben practicar en la guitarra para visualizarlos y sobre todo "oir" sus cualidades.

En casi todos los ejercicios también diseñé la práctica doble y triple del mismo tipo de intervalos.

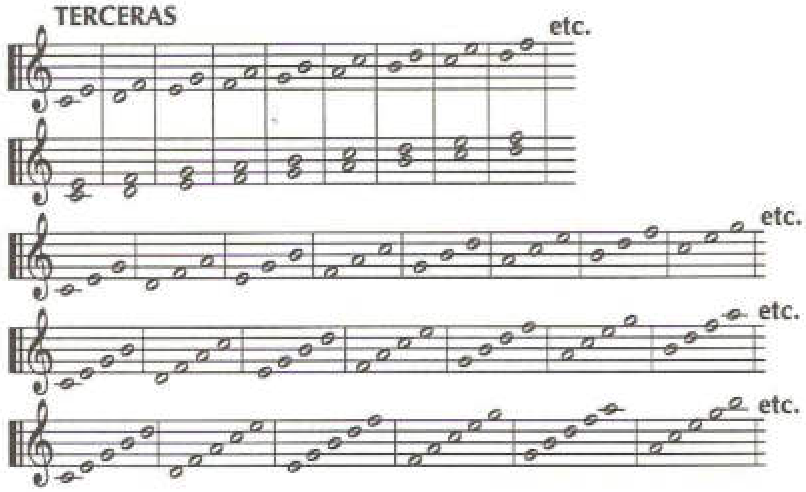
Modificar los sonidos (notas) necesarios para convertir en otra/s escala/s el mismo ejercicio.

Aconsejo crear ejercicios de mezcla de intervalos como en los ejemplos 7, 8 y 9.

EJEMPLO 1

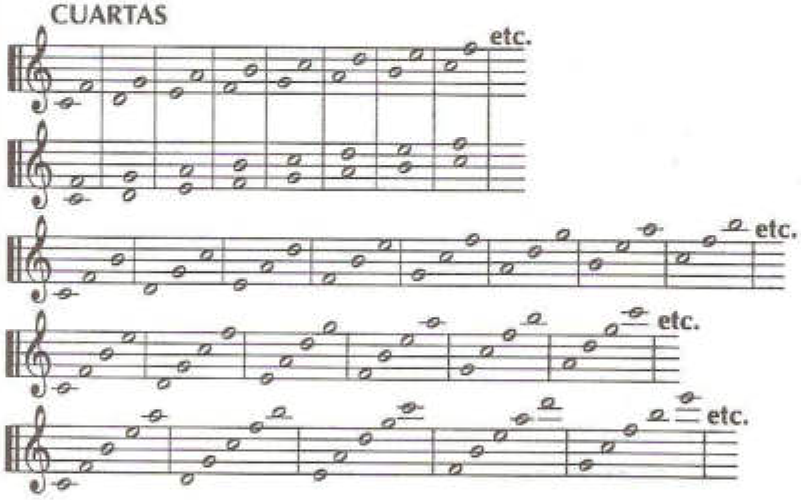


EJEMPLO 2



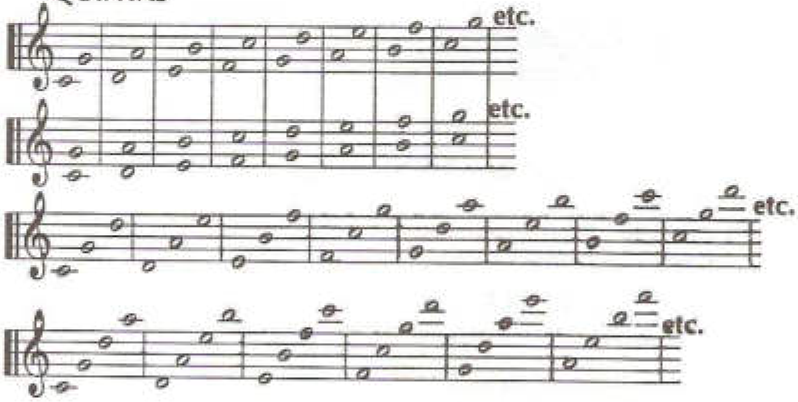
EJEMPLO 3

CUARTAS



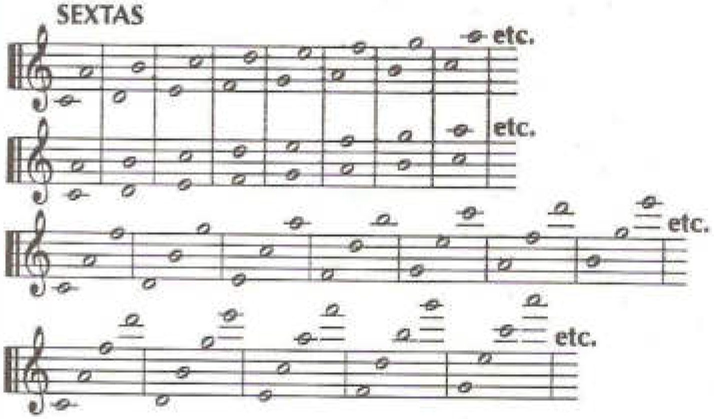
EJEMPLO 4

QUINTAS



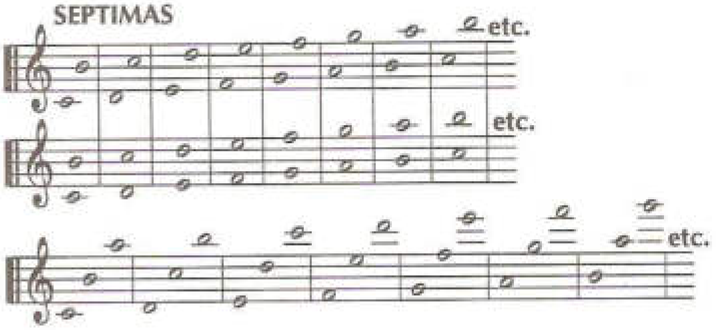
EJEMPLO 5

SEXTAS



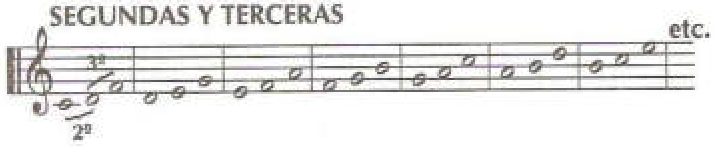
EJEMPLO 6

SEPTIMAS



EJEMPLO 7

SEGUNDAS Y TERCERAS

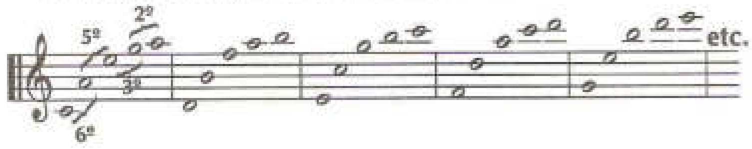


EJEMPLO 8

QUINTA, SEGUNDA Y CUARTA

EJEMPLO 9

SEXTA, QUINTA, TERCERA Y SEGUNDA



• ACORDES

Acorde es un grupo de dos, tres, cuatro, cinco, o más sonidos simultáneos. Los acordes de dos sonidos se llaman **«díadas»** (lo visto anteriormente bajo el título «Intervalos» constituye legítimas díadas; los intervalos propios son las díadas que corresponden a las modalidades mayor y menor); los acordes de tres sonidos son llamados **«tríadas»**; los de cuatro sonidos, **«cuatríadas»** o «acordes de cuatro voces reales»; los de cinco o más voces son llamados **«acordes extendidos o de novena, oncena, y/o trecena»**.

Cualquiera de estos tipos de acordes pueden ser **«apilamientos»**:

1) de intervalos de segunda, llamados acordes segundarios
2) de intervalos de tercera, llamados acordes terciarios (los más usados y comunes de la armonía tradicional)
3) de intervalos de cuarta llamados «acordes cuartales».

• TRIADAS BASICAS

Primero, vamos a examinar aquí los acordes terciarios o armonizados por terceras en su forma de tríadas. Las tríadas más comunes surgen de la armonización de las escalas básicas heptafónicas diatónicas jónica, eólica, menor armónica, menor bachiana y sus respectivos modos. Son:

	FORMACION POR INTERVALOS
Tríada mayor	Tónica, tercera mayor, quinta justa
Tríada menor	Tónica, tercera menor, quinta justa
Tríada disminuída	Tónica, tercera menor, quinta disminuída
Tríada aumentada	Tónica, tercera mayor, quinta aumentada

• INVERSION Y DISPOSICION

1) La nota más grave determina la inversión del acorde. La tónica como nota más grave determina la posición fundamental

EJEMPLO 1

POSICION FUNDAMENTAL/DISPOSICION DIRECTA

SIMBOLO: C

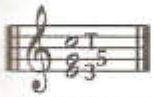
DISPOSICION DIRECTA O CERRADA

Cuando entre las notas de un acorde no entra otra nota del mismo acorde, el acorde se llama de disposición directa o cerrada.

2) La tercera como nota más grave determina la primera inversión. En el ejemplo dos vemos también la disposición directa del acorde en primera inversión:

EJEMPLO 2

PRIMERA INVERSION/DISPOSICION DIRECTA

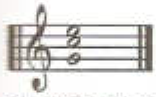


SIMBOLO: C/E ó C^6

3) La quinta nota como nota más grave determina la segunda inversión (también en disposición directa):

EJEMPLO 3

SEGUNDA INVERSION/DISPOSICION DIRECTA



SIMBOLO: C/G ó C^6_4

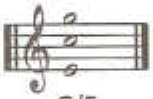
• DISPOSICIONES INDIRECTAS O ABIERTAS

En las disposiciones indirectas pueden entrar sonidos del mismo acorde entre sus notas.

EJEMPLO 4
POSICION FUNDAMENTAL/DISPOSICION INDIRECTA

C

EJEMPLO 5
PRIMERA INVERSION/DISPOSICION INDIRECTA



C/E

EJEMPLO 6
SEGUNDA INVERSION/DISPOSICION INDIRECTA

C/G

• SIMBOLOS - NOMENCLATURA

Para las posiciones fundamentales:
Tanto en disposiciones cerradas como abiertas, se usa la letra que identifica la nota y la calificación de menor, aumentado y/o disminuído; así:
- **Do menor** = **C-** ó **Cm**
- **Do disminuído** = **Cº** ó **C dism.**
- **Do aumentado** = **C+** ó **C aum.**

Para las tríadas mayores, se usa solamente **la letra**; **Do mayor** = **C.**

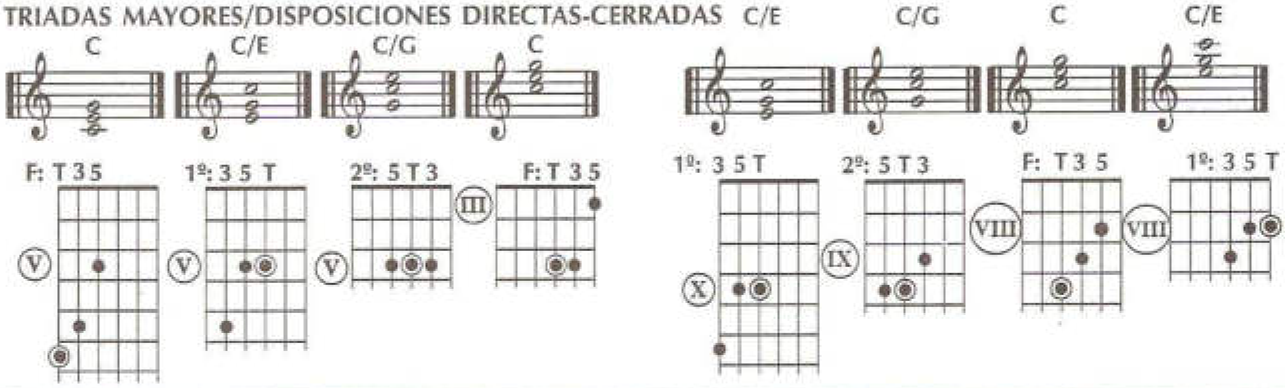
Para las primeras inversiones:
- **Do mayor** en primera inversión = **C/E** (se dice **Do** con bajo en **Mi**) y también C^6 (notación clásica).
- **Do menor** en primera inversión = **C-/E**^{b}.
- **Do disminuído** en primera inversión = **Cº/E**^{b}.
- **Do aumentado** en primera inversión = **C+/E**.

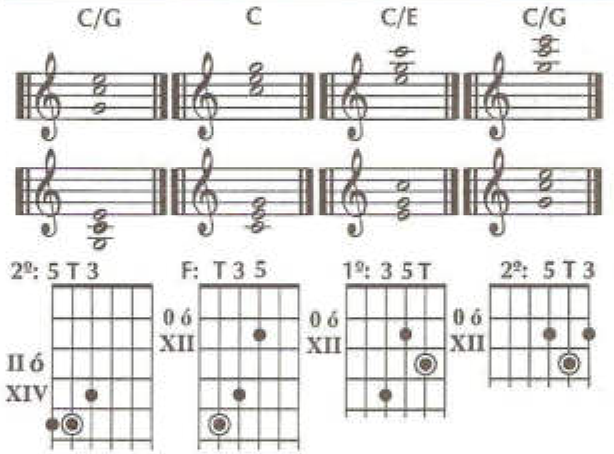
Para las segundas inversiones:
- **Do mayor** en segunda inversión = **C/G** y también C^{6}_{4} (notación clásica).
- **Do menor** en segunda inversión = **C-/G.**
- **Do disminuído** en segunda inversión = **Cº/G**^{b}.
- **Do aumentado** en segunda inversión = **C+/G#.**

• VISUALIZACION EN EL DIAPASON

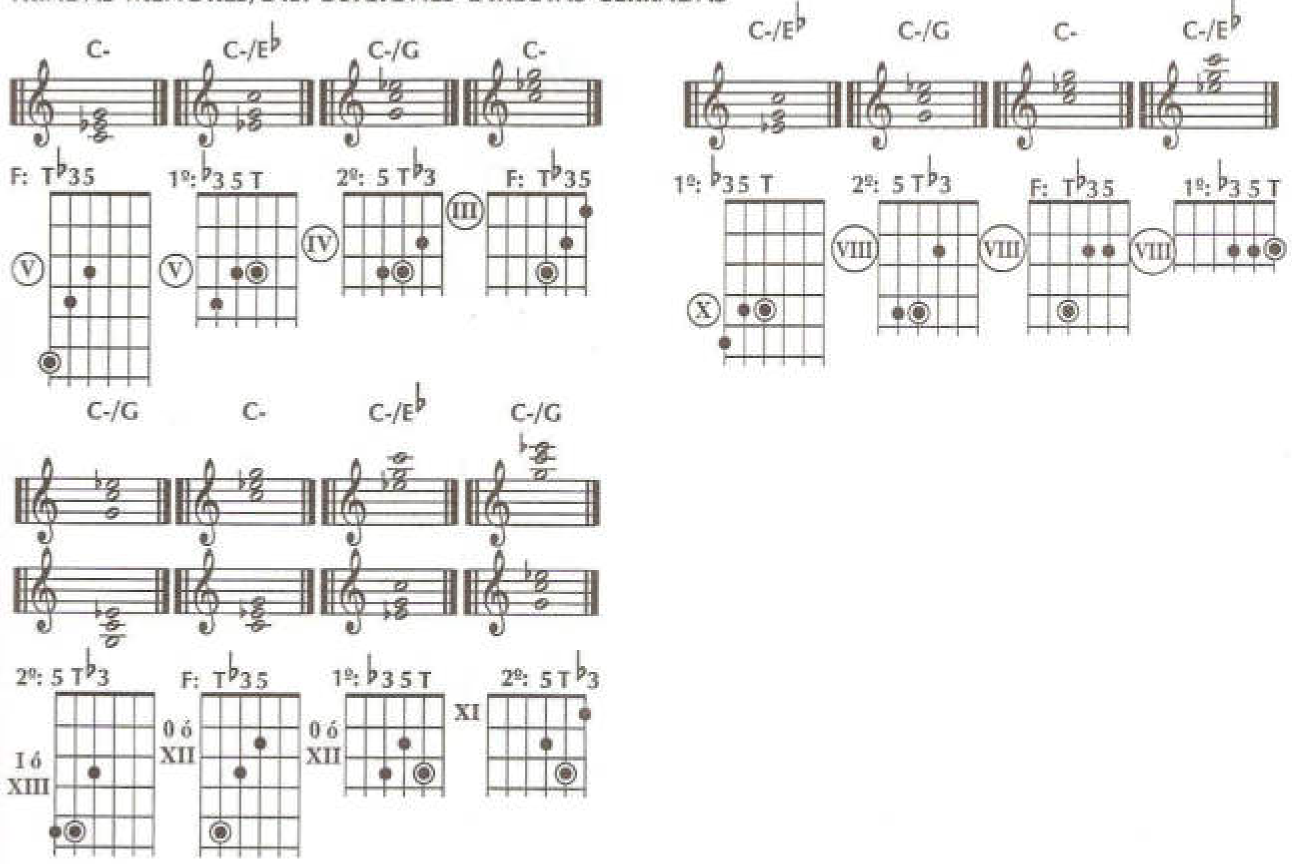
A continuación veremos el trabajo sobre el diapasón ubicando todas las tríadas básicas tanto en disposiciones directas (o cerradas) como en disposiciones indirectas (o abiertas) en todas sus inversisones.

EJEMPLO 7
TRIADAS MAYORES/DISPOSICIONES DIRECTAS-CERRADAS

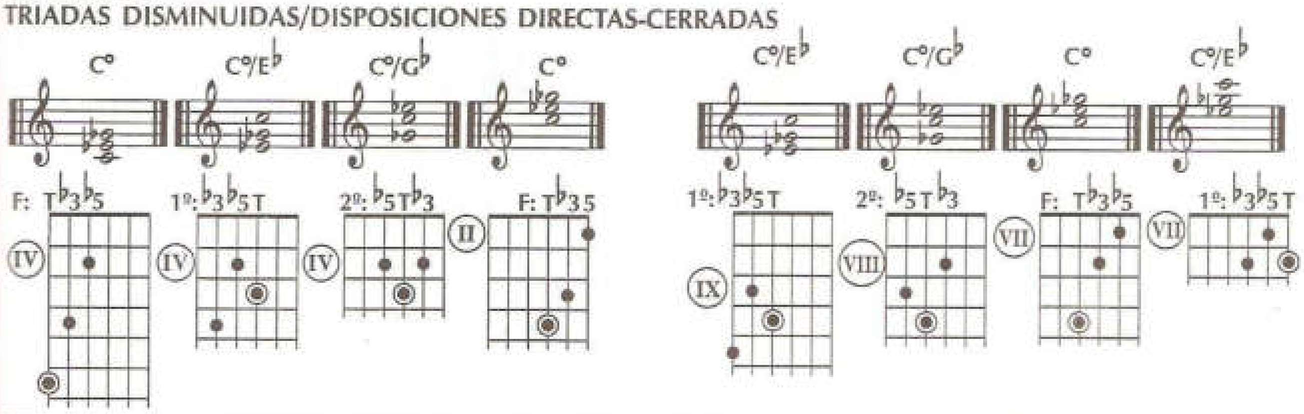




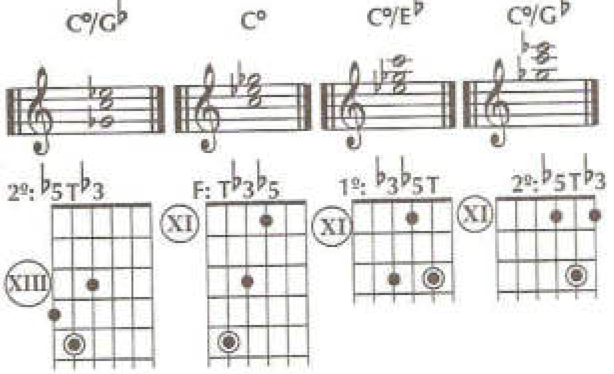
EJERCICIO 8
TRIADAS MENORES/DISPOSICIONES DIRECTAS-CERRADAS



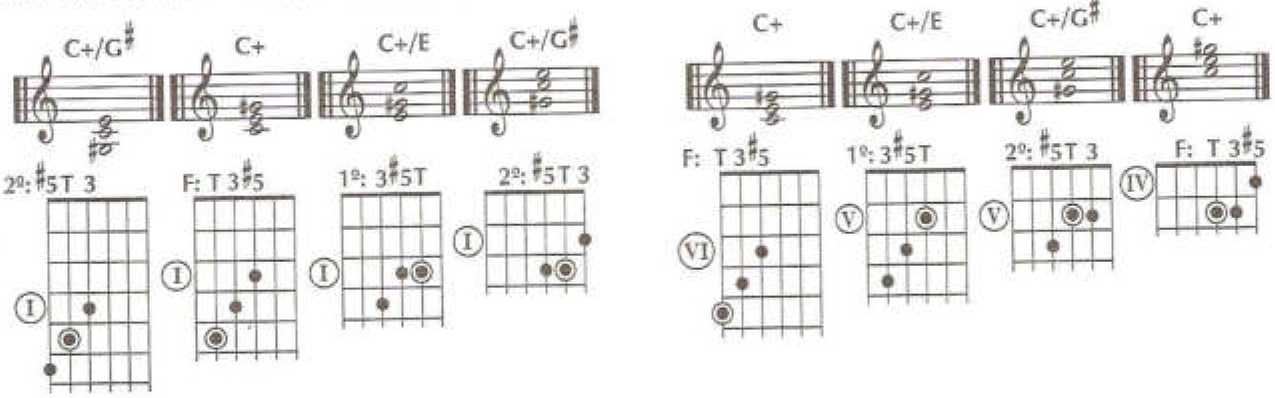
EJERCICIO 9
TRIADAS DISMINUIDAS/DISPOSICIONES DIRECTAS-CERRADAS

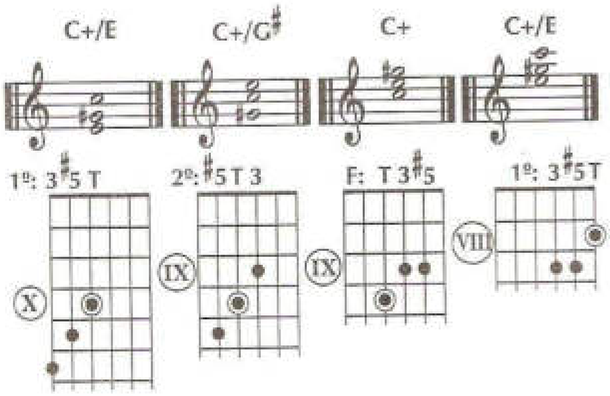


CONTINUACION EJERCICIO 9

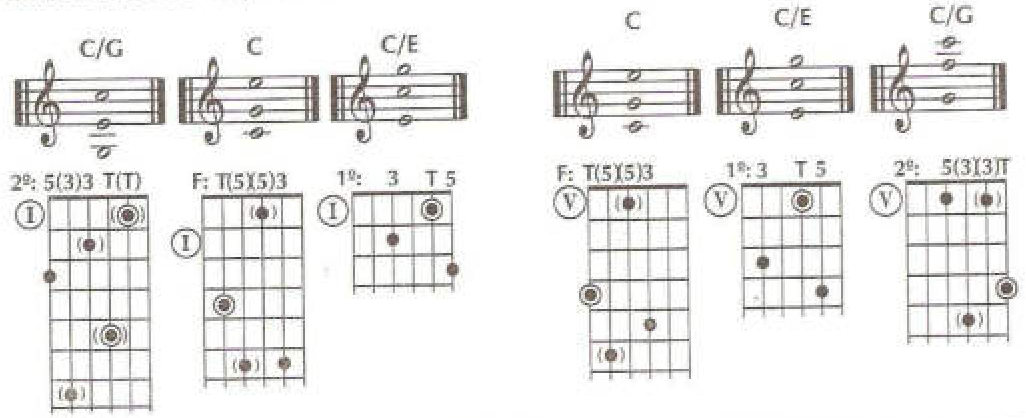


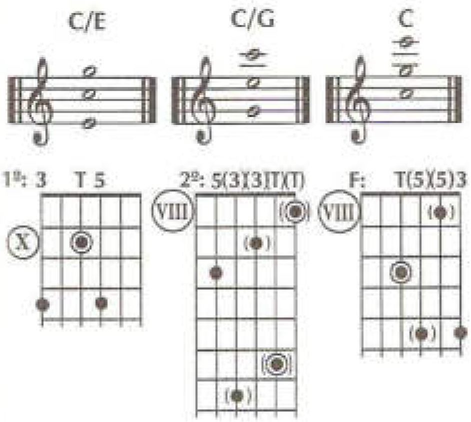
EJERCICIO 10
TRIADAS AUMENTADAS/DISPOSICIONES DIRECTAS-CERRADAS



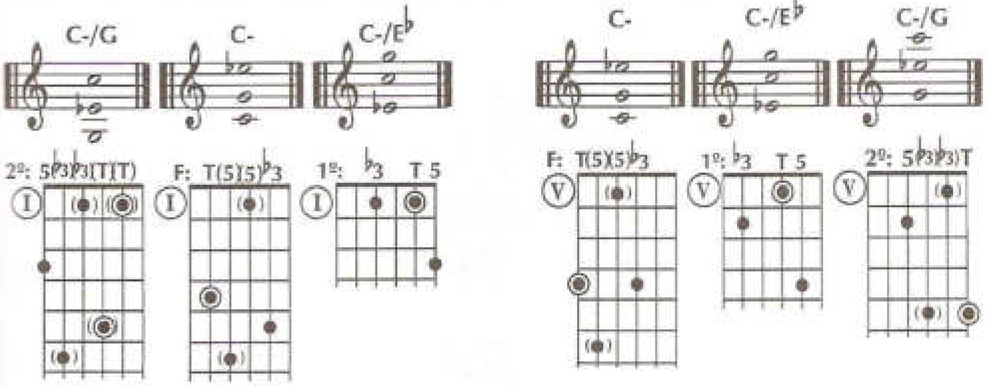


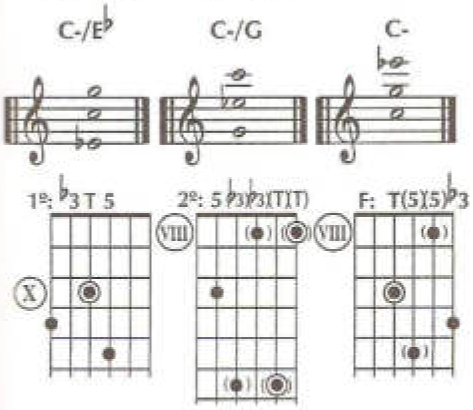
EJERCICIO 11
TRIADAS MAYORES/DISPOSICIONES INDIRECTAS-ABIERTAS



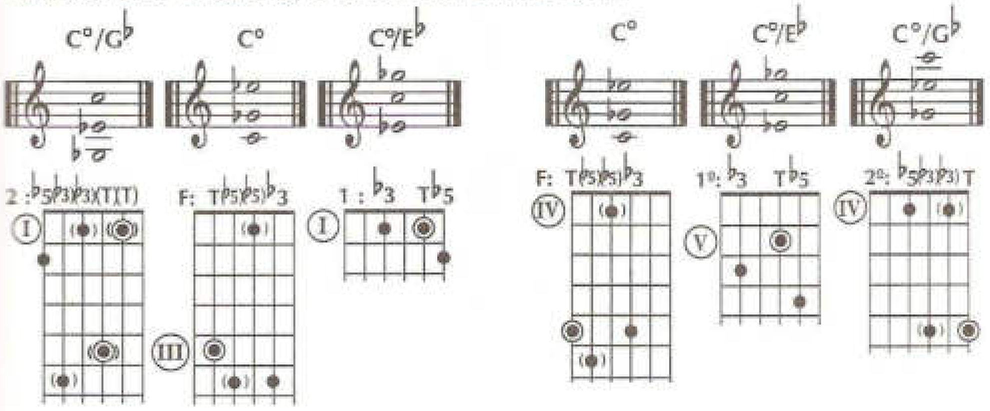


EJERCICIO 12
TRIADAS MENORES/DISPOSICIONES INDIRECTAS-ABIERTAS

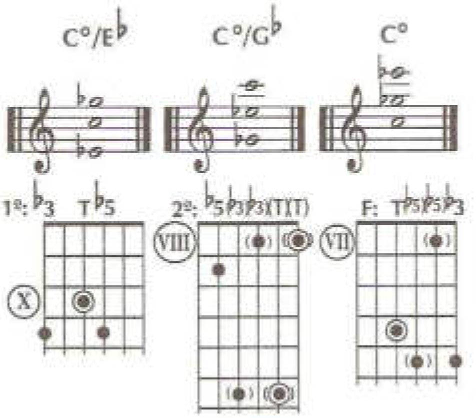




EJERCICIO 13
TRIADAS DISMINUIDAS/DISPOSICIONES-ABIERTAS

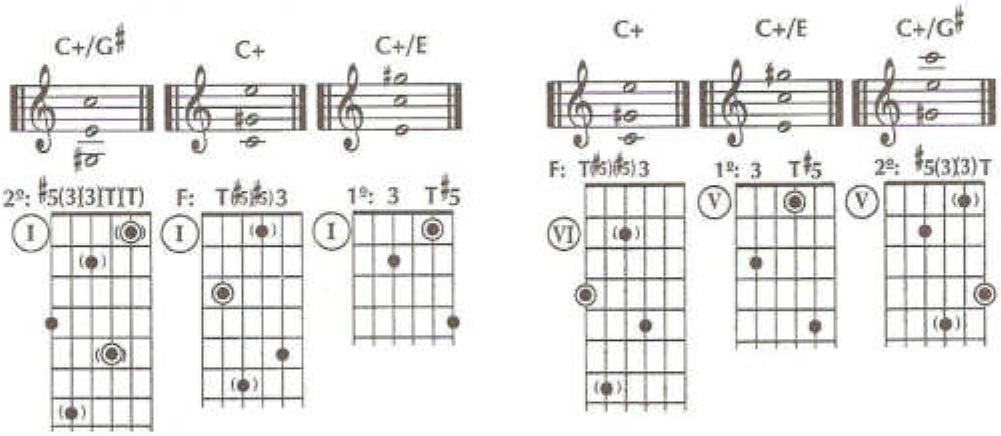


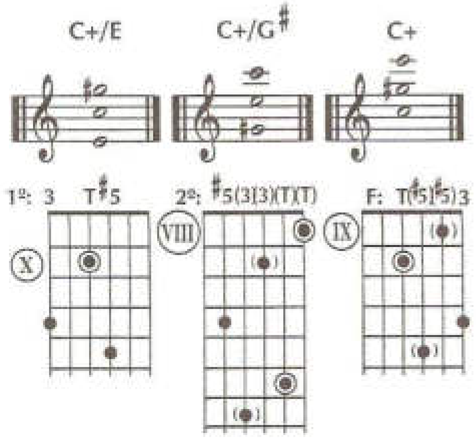
CONTINUACION EJERCICIO 13



EJERCICIO 14

TRIADAS AUMENTADAS/DISPOSICIONES INDIRECTAS-ABIERTAS





• TRIADAS DE LA MODALIDAD MAYOR

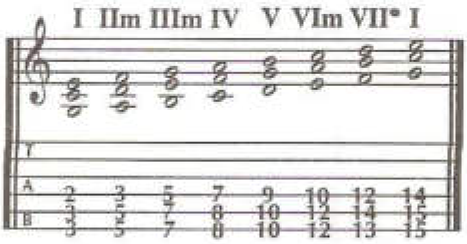
Sobre cada grado de la escala mayor jónica se construyen «apilando» intervalos de tercera las siguientes tríadas: **I Mayor, II menor, III menor, IV mayor, V mayor, VI menor, VII disminuída.**

Verán, a partir de aquí, en partitura y tablatura las posibles conexiones en el diapasón de estas tríadas en todas sus inversiones y disposiciones.

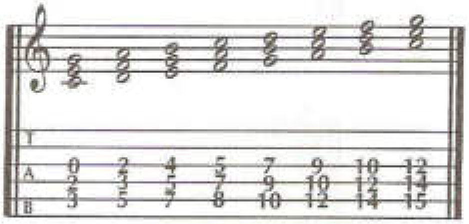
EJEMPLO 15

TODAS DISPOSICIONES DIRECTAS O CERRADAS

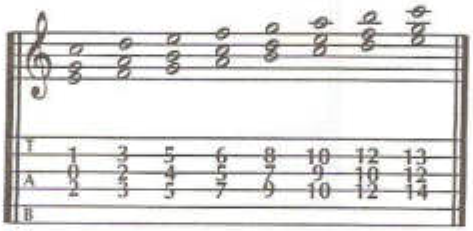
TODOS LOS ACORDES EN 2º INV.



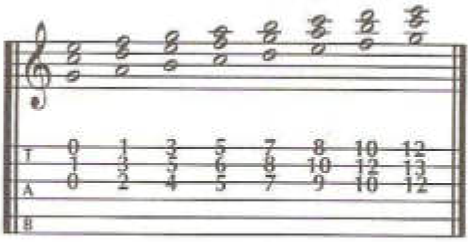
POSICION FUND.



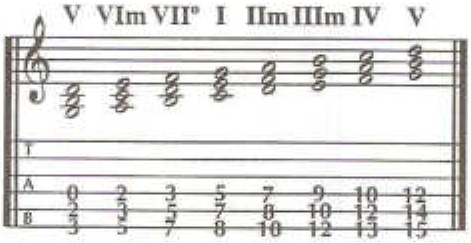
1º INV.



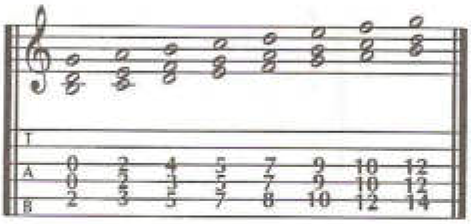
2º INV.



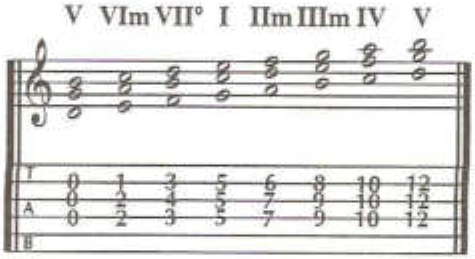
POSICION FUND.



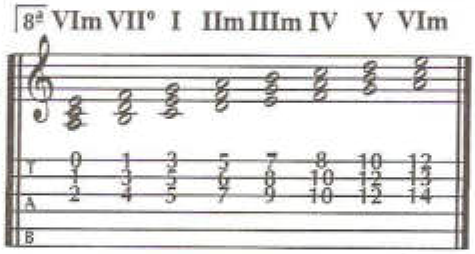
1º INV.



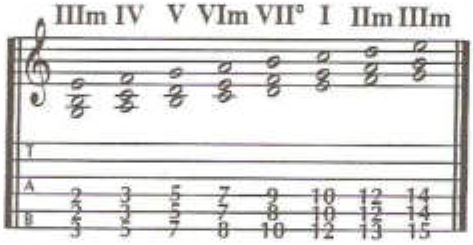
2º INV.



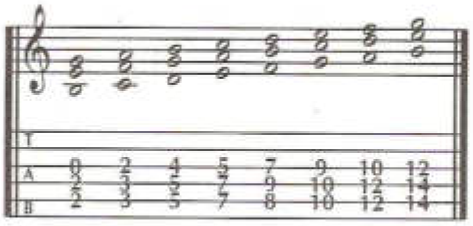
POSICION FUND.



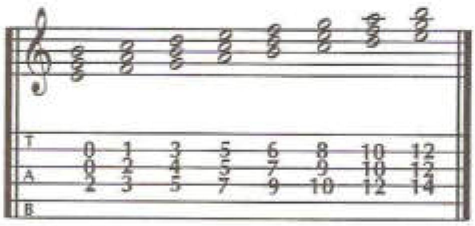
1º INV.



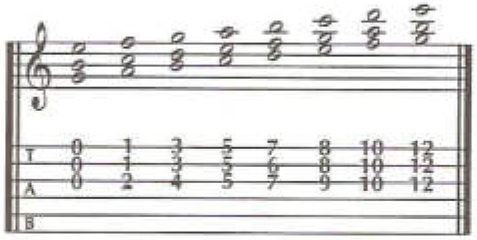
2º INV.



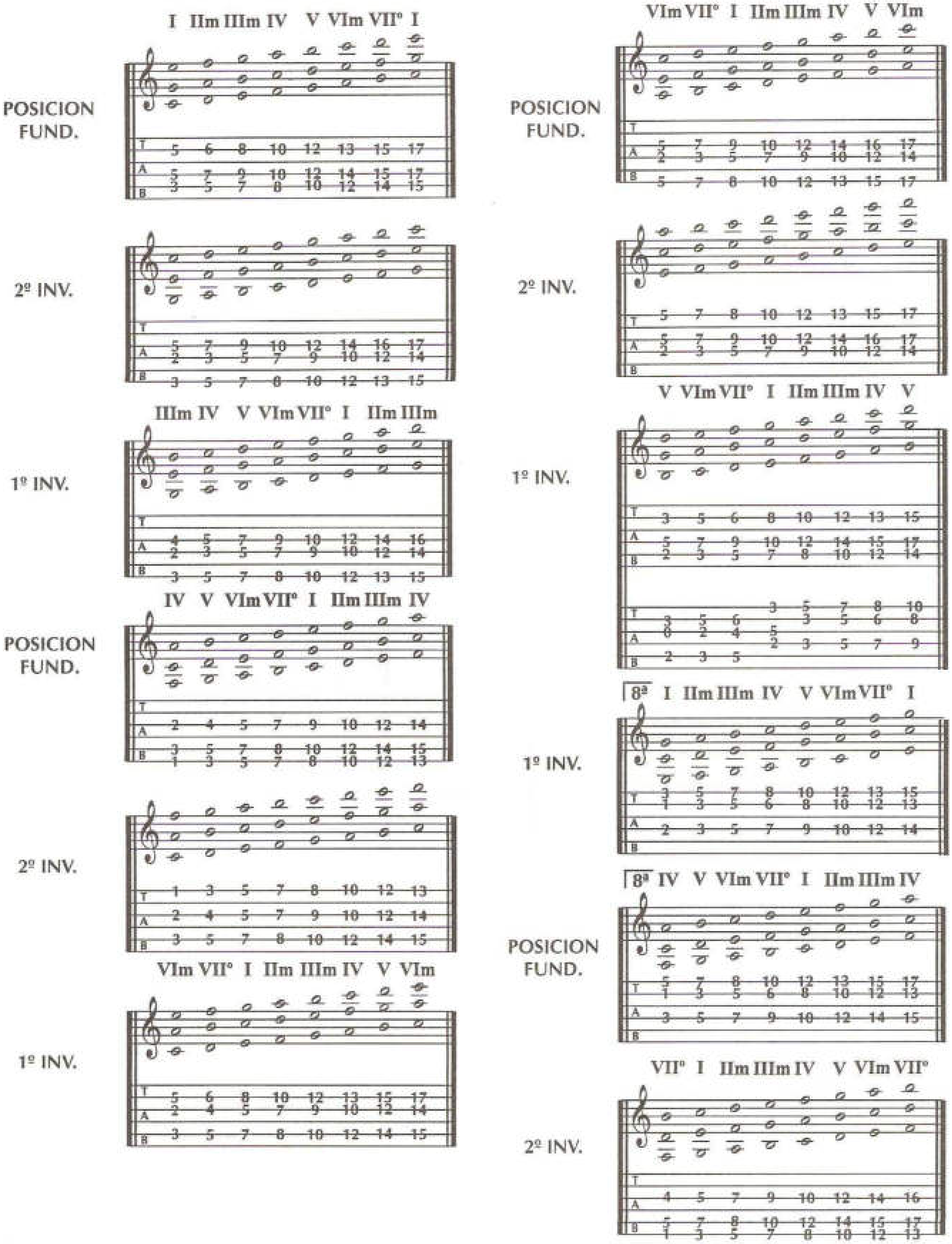
POSICION FUND.



1º INV.

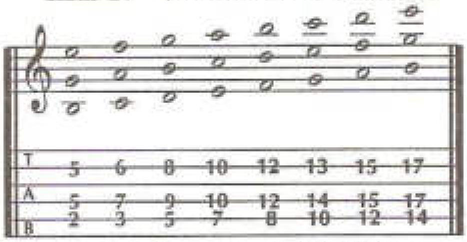


EJERCICIO 16
TODAS DISPOSICIONES INDIRECTAS O ABIERTAS



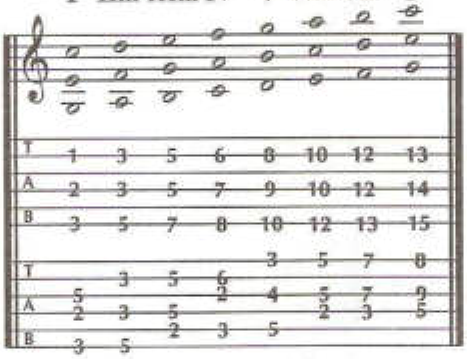
IIIm IV V VIm VIIº I IIm IIIm

2º INV.



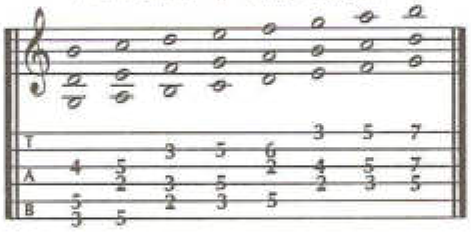
I IIm IIIm IV V VIm VIIº I

2º INV.



V VIm VIIº I IIm IIIm IV V

POSICION FUND.



• TRIADAS DE LA MODALIDAD MENOR

EJEMPLO 17
TRIADAS QUE SURGEN DE LA ESCALA MENOR EOLICA

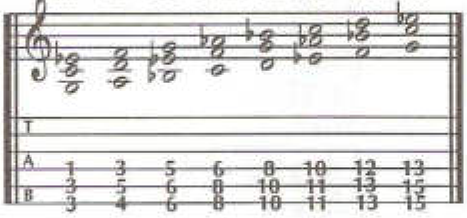
MENOR EOLICA

Im IIº ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII
(dism)(Mayor) (Mayor)(Mayor)

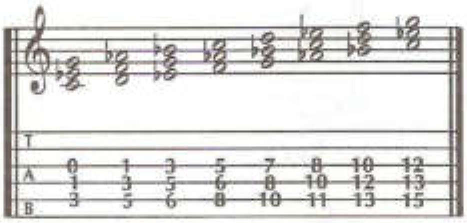
DISPOSICION DIRECTA

Im IIº ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im

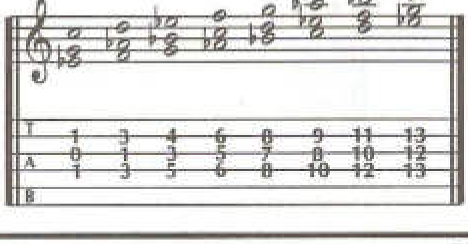
2º INV.



POSICION FUND.

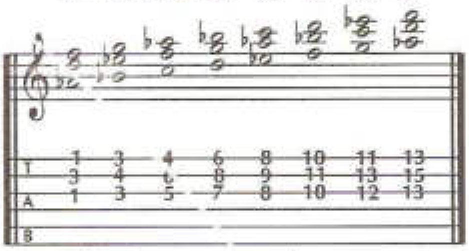


1º INV.



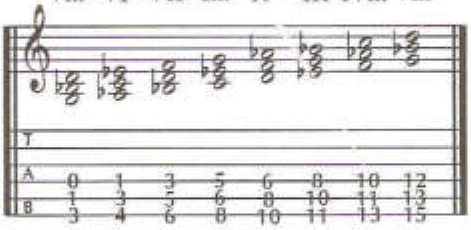
IIº ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im IIº

2º INV.

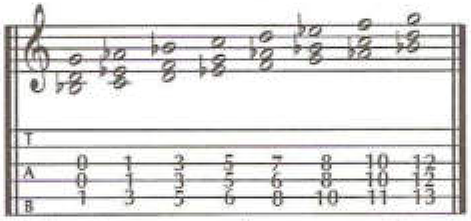


Vm ♭VI ♭VII Im IIº ♭III IVm Vm

POSICION FUND.

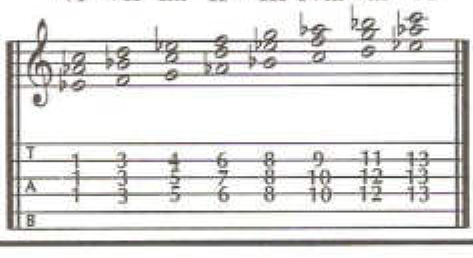


1º INV.



♭VI ♭VII Im IIº ♭III IVm Vm ♭VI

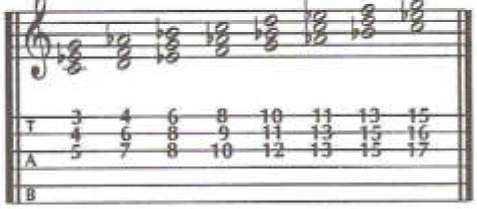
2º INV.



CONTINUACION EJERCICIO 17

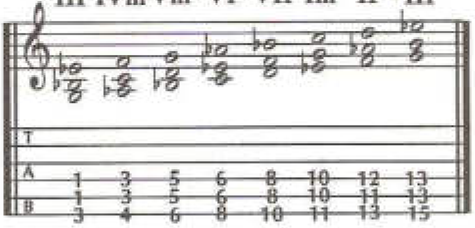
8ª Im II° ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im

POSICION FUND.

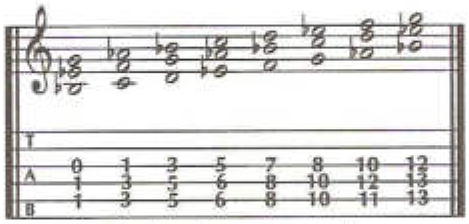


♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im II° ♭III

1º INV.

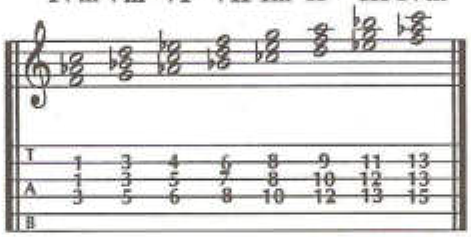


2º INV.

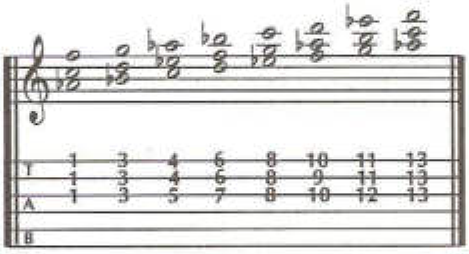


IVm Vm ♭VI ♭VII Im II° ♭III IVm

POSICION FUND.



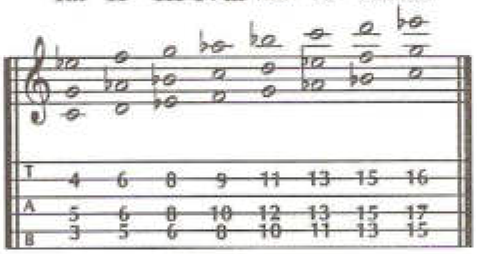
1º INV.



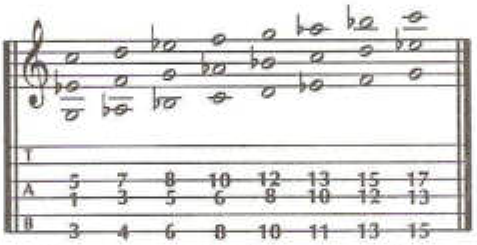
DISPOSICION INDIRECTA

Im II° ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im

POSICION FUND.

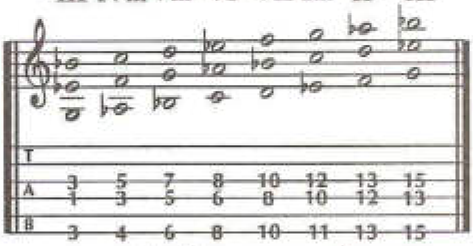


2º INV.



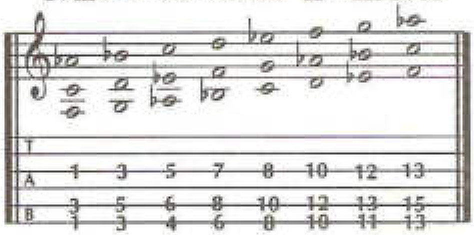
♭III IVm Vm ♭VI ♭VII Im II° ♭III

1º INV.

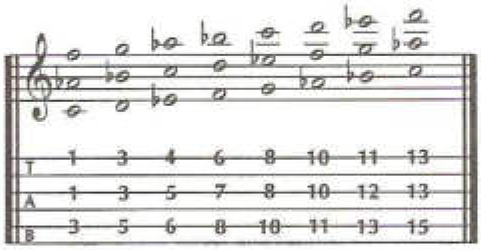


IVm Vm ♭VI ♭VII Im II° ♭III IVm

POSICION FUND.

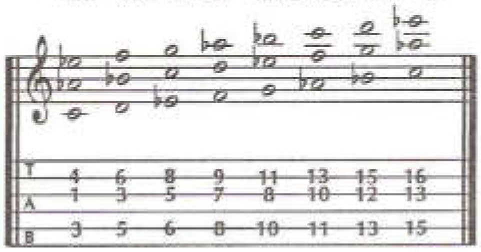


2º INV.

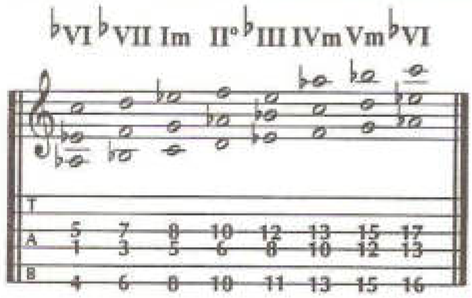


♭VI ♭VII Im II° ♭III IVm Vm ♭VI

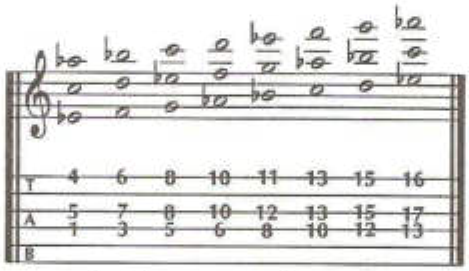
1º INV.



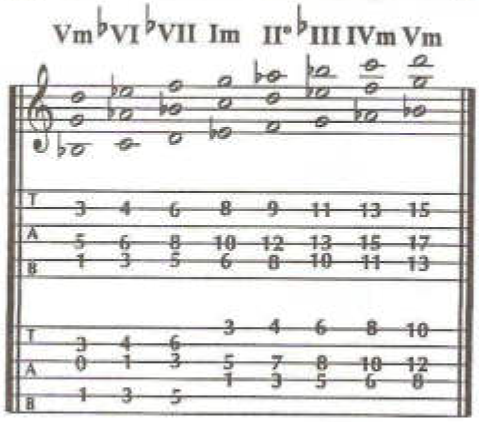
POSICION FUND.



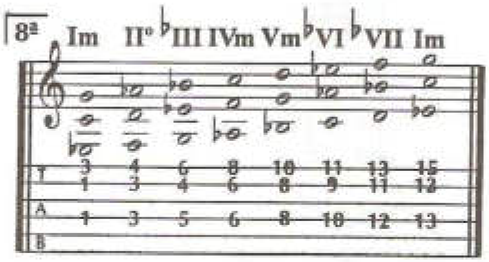
2º INV.



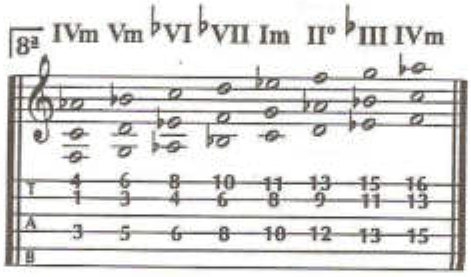
1º INV.



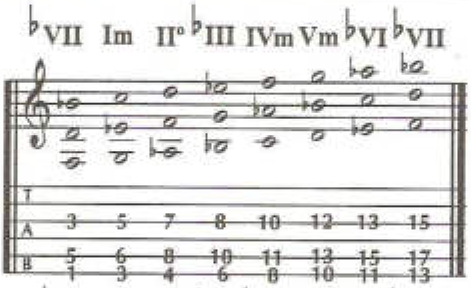
1º INV.



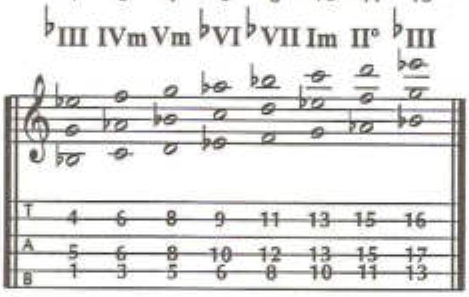
POSICION FUND.



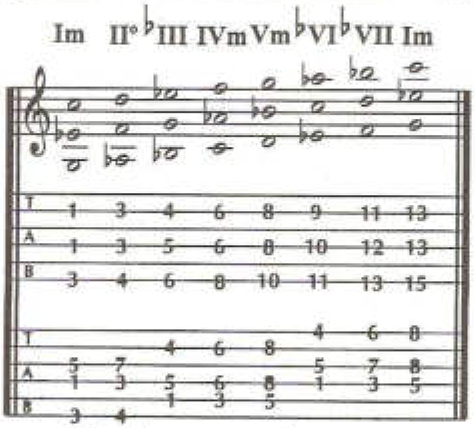
2º INV.



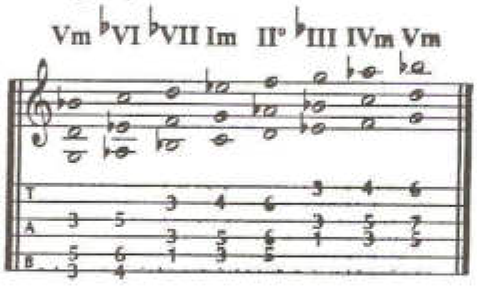
2º INV.



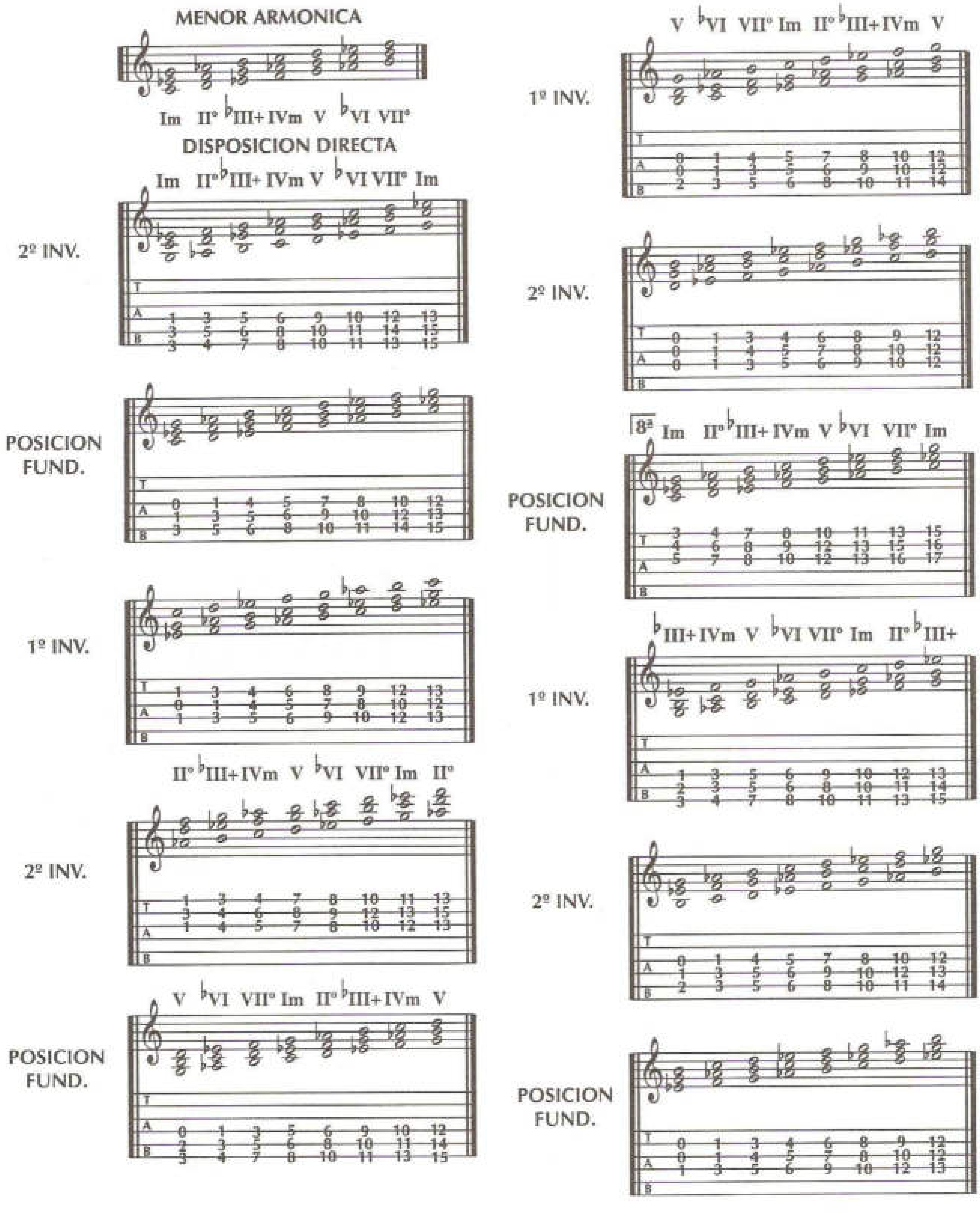
2º INV.

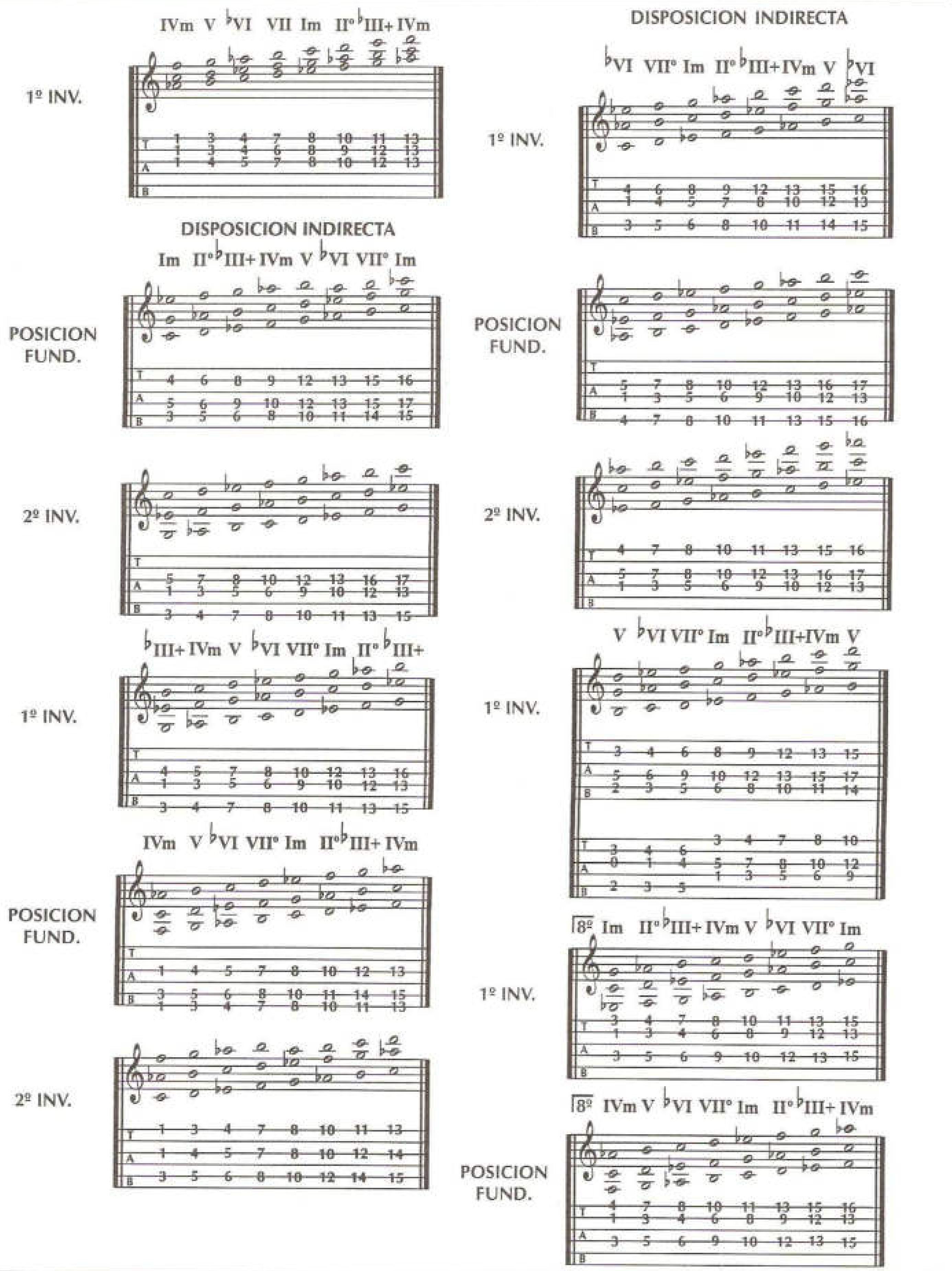


POSICION FUND.



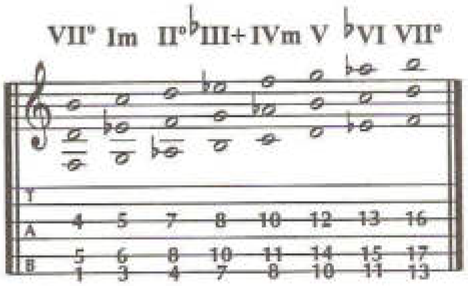
EJEMPLO 18
TRIADAS QUE SURGEN DE LA ESCALA MENOR ARMONICA



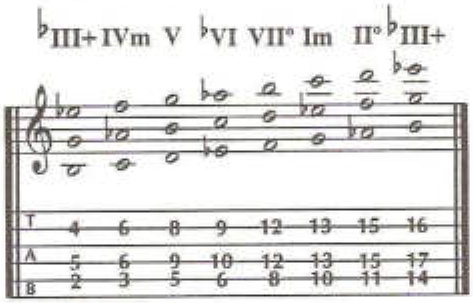

IVm V ♭VI VII Im II° ♭III+ IVm
1º INV.
DISPOSICION INDIRECTA
Im II° ♭III+ IVm V ♭VI VII° Im
POSICION FUND.
2º INV.
♭III+ IVm V ♭VI VII° Im II° ♭III+
1º INV.
IVm V ♭VI VII° Im II° ♭III+ IVm
POSICION FUND.
2º INV.
DISPOSICION INDIRECTA
♭VI VII° Im II° ♭III+ IVm V ♭VI
1º INV.
POSICION FUND.
2º INV.
V ♭VI VII° Im II° ♭III+ IVm V
1º INV.
8º Im II° ♭III+ IVm V ♭VI VII° Im
1º INV.
8º IVm V ♭VI VII° Im II° ♭III+ IVm
POSICION FUND.

CONTINUACION EJERCICIO 18

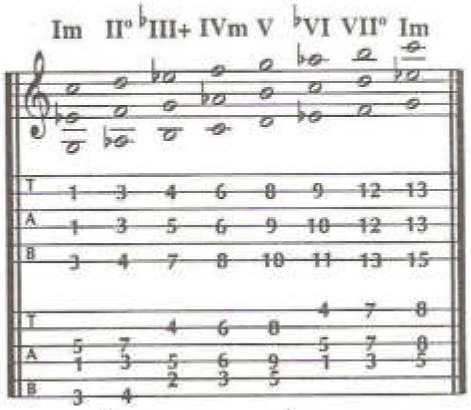
2º INV.



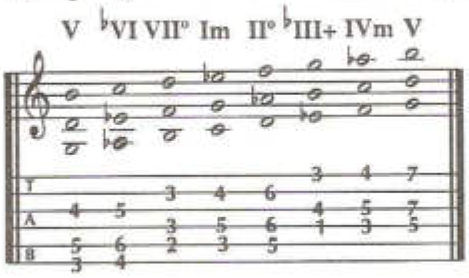
2º INV.



2º INV.



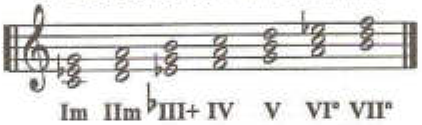
POSICION FUND.



EJERCICIO 19

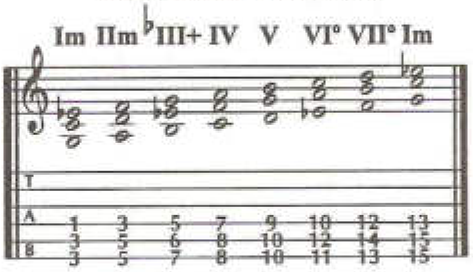
TRIADAS QUE SURGEN DE LA ESCALA MENOR BACHIANA

ESCALA MENOR BACHIANA

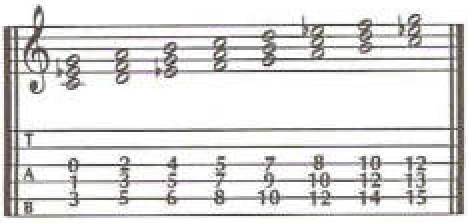


DISPOSICION DIRECTA

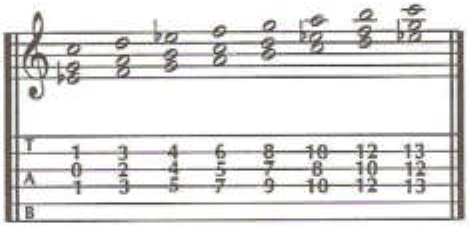
2º INV.



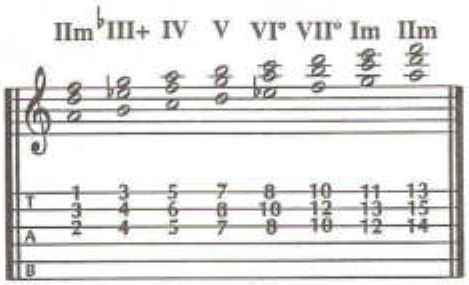
POSICION FUND.



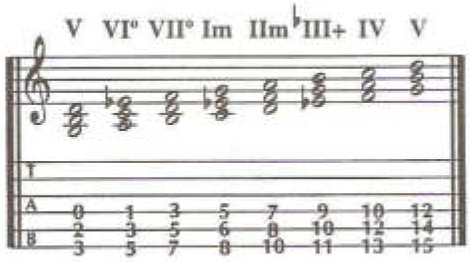
1º INV.



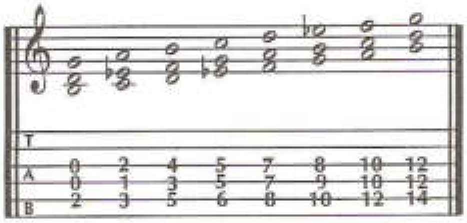
2º INV.



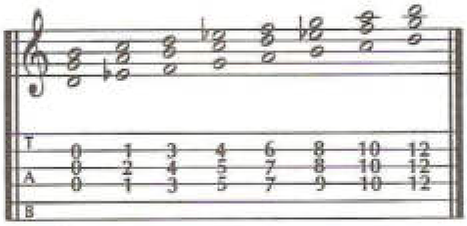
POSICION FUND.



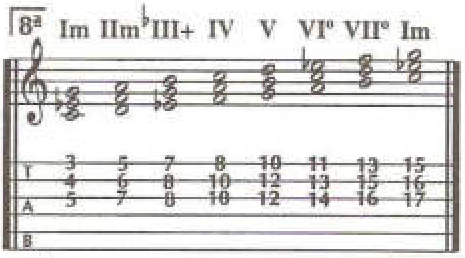
1º INV.



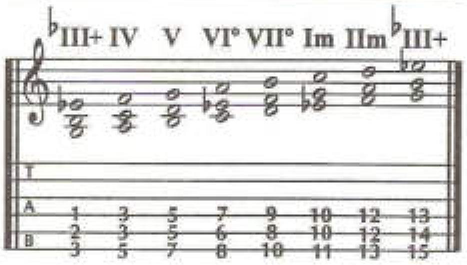
2º INV.



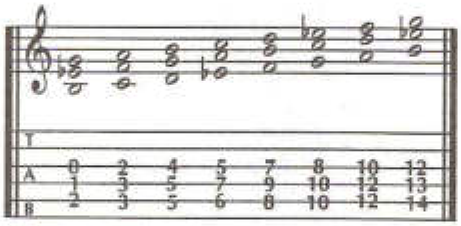
POSICION FUND.



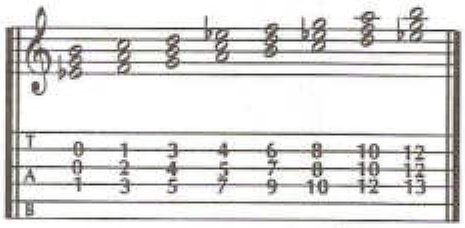
1º INV.



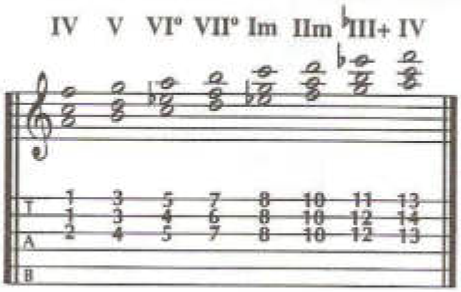
2º INV.



POSICION FUND.

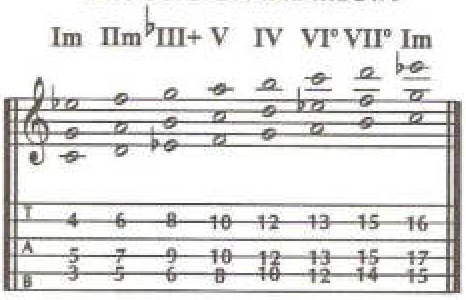


1º INV.

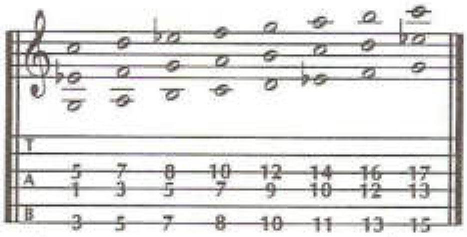


DISPOSICION INDIRECTA

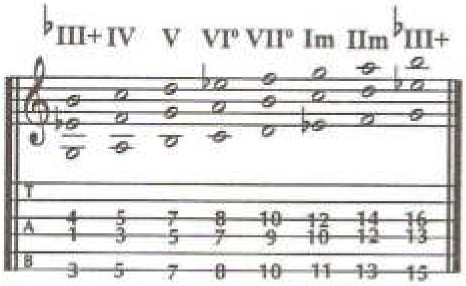
POSICION FUND.



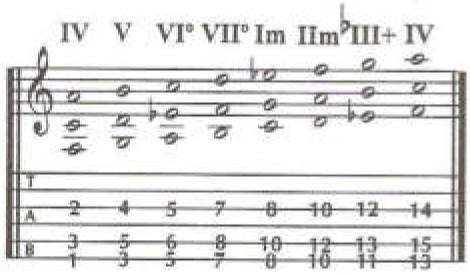
2º INV.



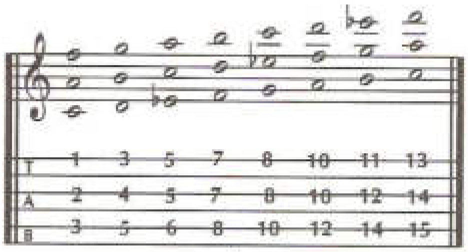
1º INV.



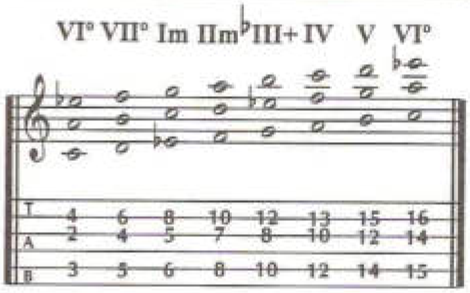
POSICION FUND.



2º INV.



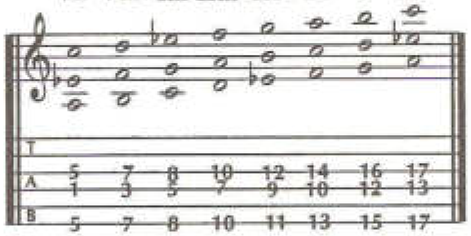
1º INV.



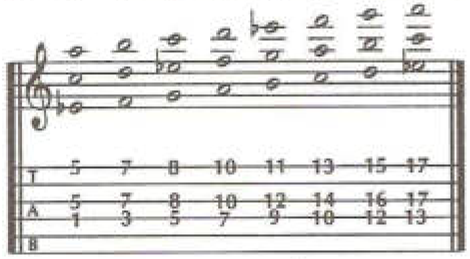
CONTINUACION EJERCICIO 19

POSICION FUND.

VIº VIIº Im IIm♭III+ IV V VIº

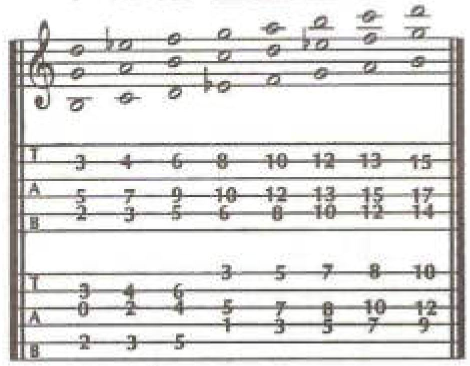


2º INV.



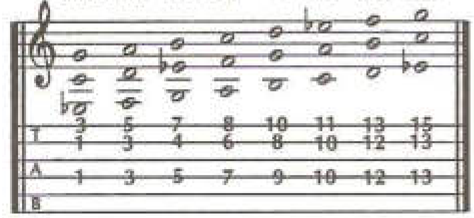
1º INV.

V VIº VIIº Im IIm♭III+IV V



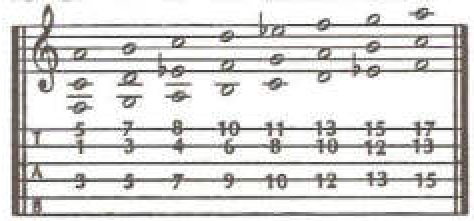
1º INV.

8ª Im IIm♭III+IV V VIº VIIº Im



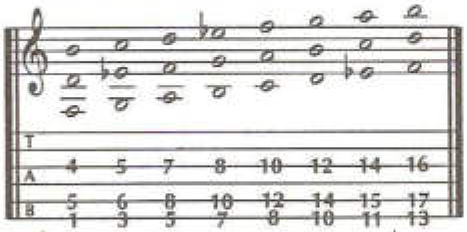
POSICION FUND.

8ª IV V VIº VIIº Im IIm♭III+IV



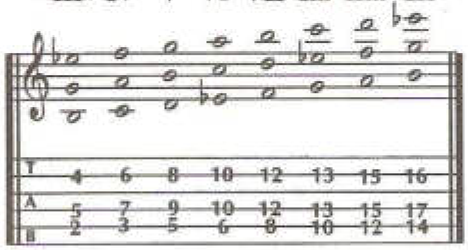
2º INV.

VIIº Im IIm♭III+ IV V VIº VIIº



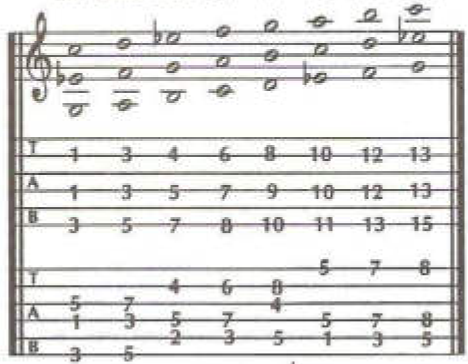
2º INV.

♭III+ IV V VIº VIIº Im IIm♭III+



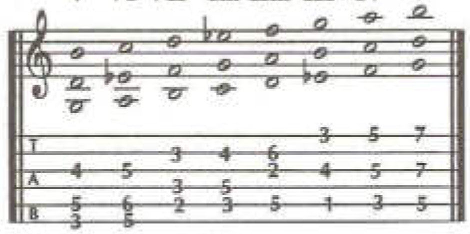
2º INV.

Im IIm♭III+ IV V VIº VIIº Im



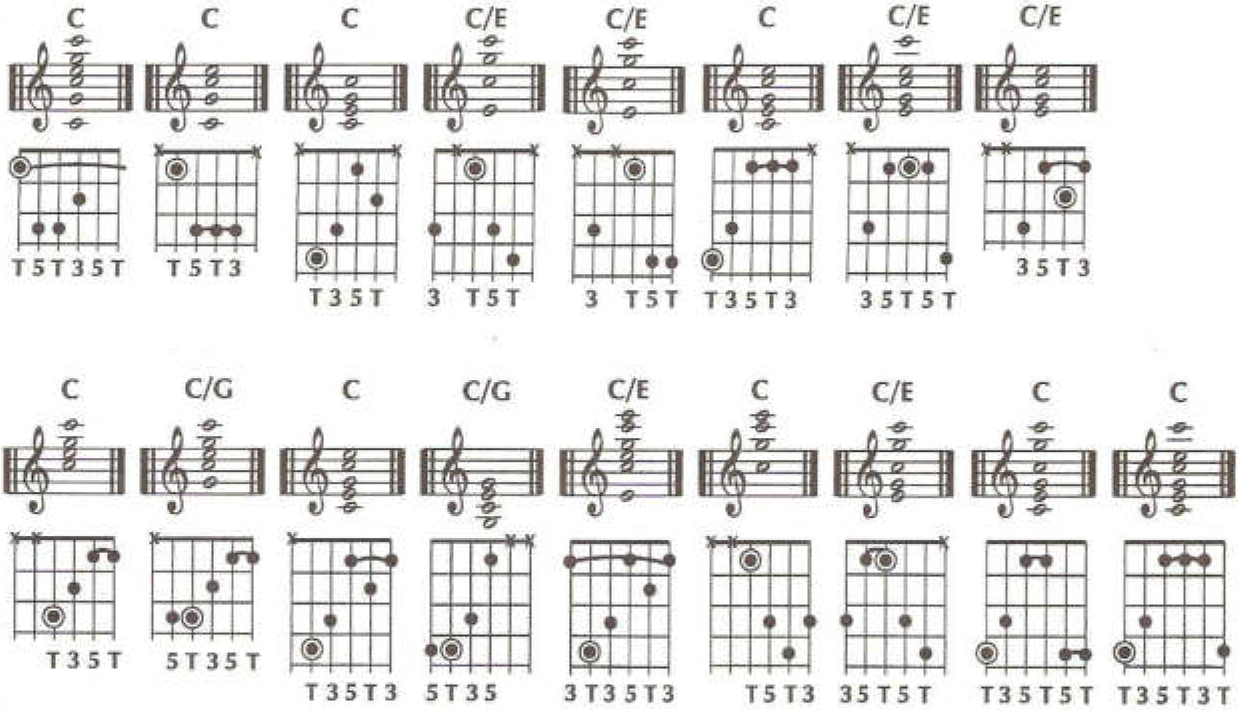
POSICION FUND.

V VIºVIIº Im IIm♭III+IV V

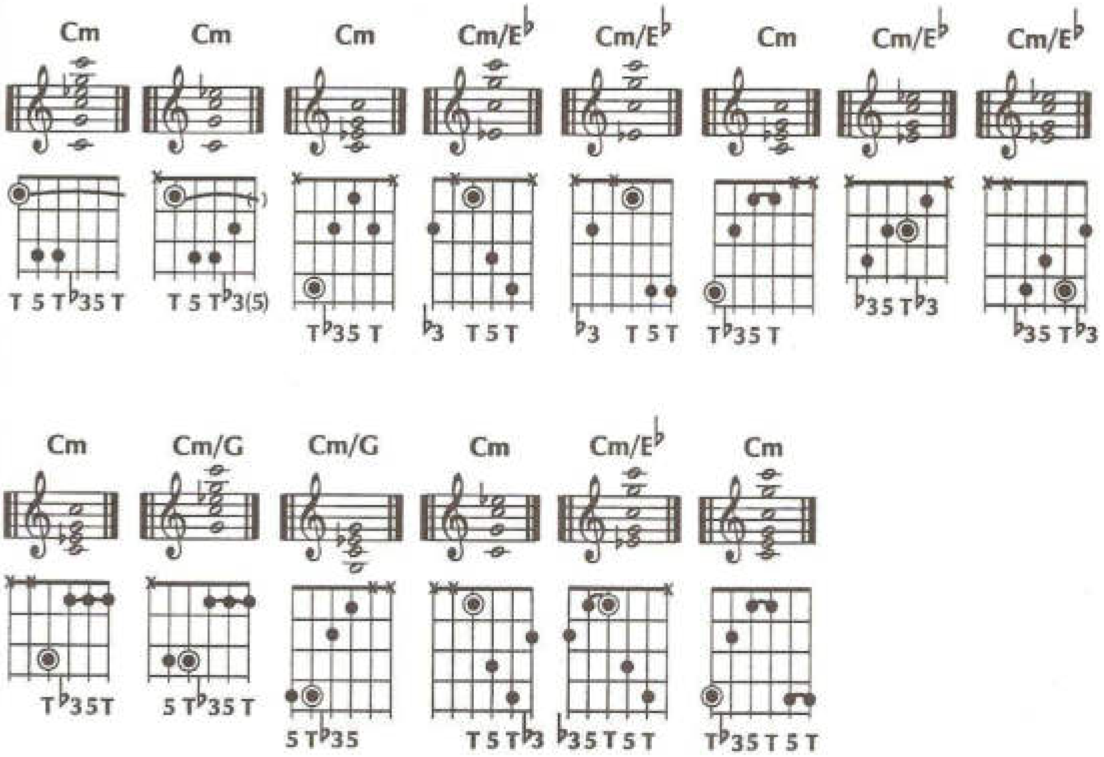


• TRIADAS CON VOCES DUPLICADAS

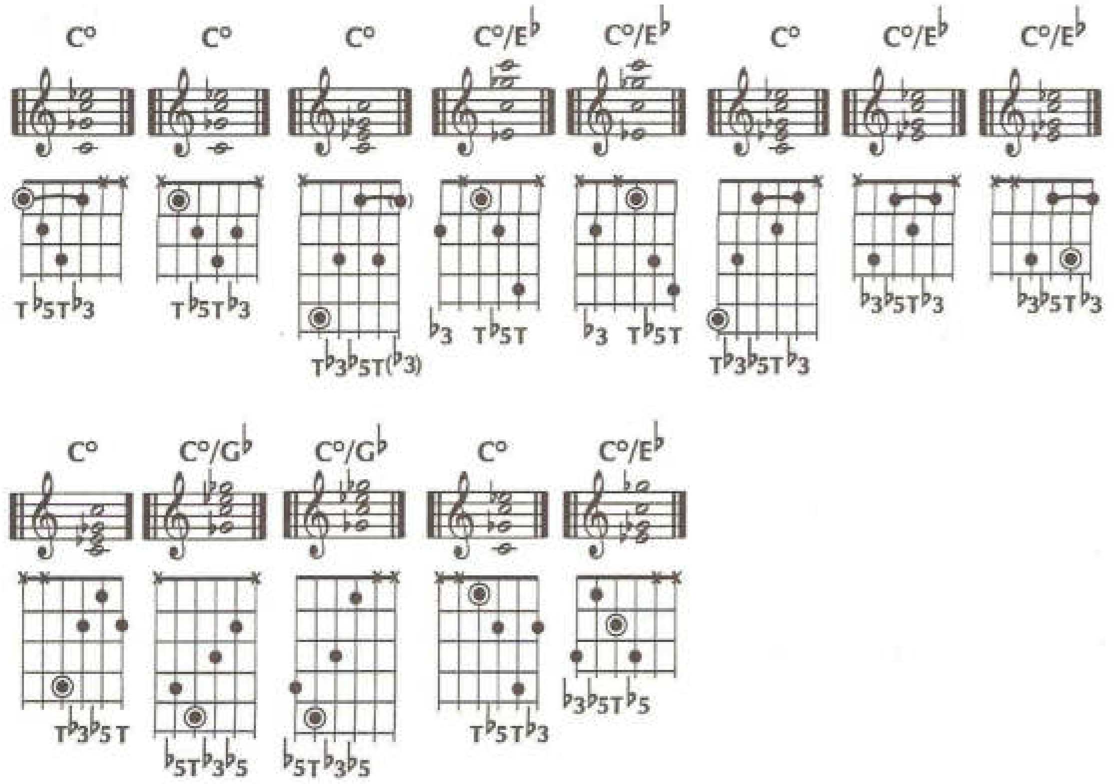
EJEMPLO 20
TRIADAS MAYORES CON VOCES DUPLICADAS



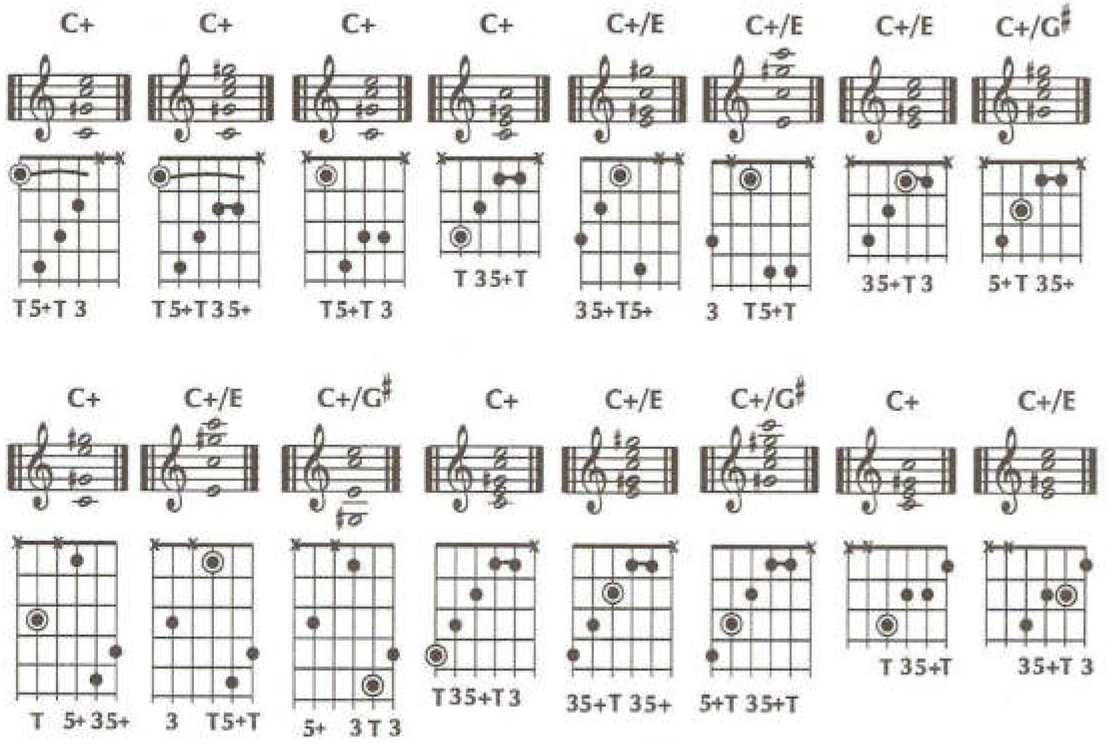
EJEMPLO 21
TRIADAS MENORES CON VOCES DUPLICADAS

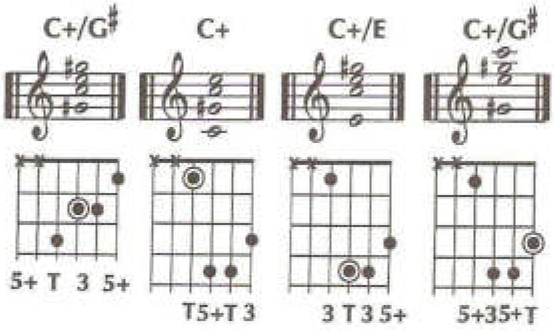


EJEMPLO 22
TRIADAS DISMINUIDAS CON VOCES DUPLICADAS



EJEMPLO 23
TRIADAS AUMENTADAS CON VOCES DUPLICADAS





• COMPARACION DE LAS INVERSIONES DE LAS TRIADAS CON LA SERIE DE ARMONICOS

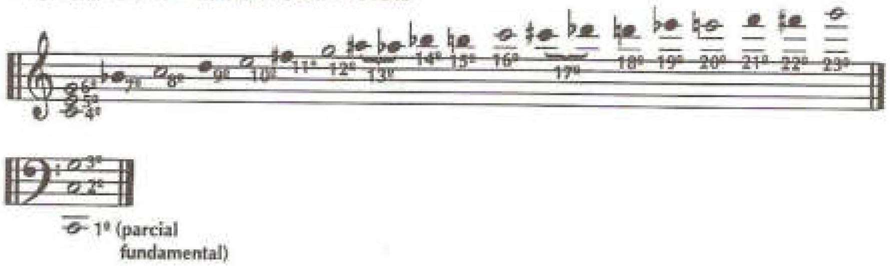
En la serie de armónicos aparecen naturalmente todas las inversiones que hemos visto, incluídas las tríadas con voces duplicadas.

Las terceras menores aparecen muy arriba en la serie por lo que las terceras mayores de los primeros parciales (quinto y décimo parcial) se alteran artificialmente descendiéndolos para obtener las tríadas menores y/o disminuídas.

Las quintas justas de los primeros parciales (tercero y sexto parcial) también se alteran artificialmente para facilitar la obtención de tríadas disminuídas y aumentadas.

Estos parciales alterados aparecerán marcados con un tilde (✓) para facilitar la observación y análisis.

• SERIE DE ARMONICOS



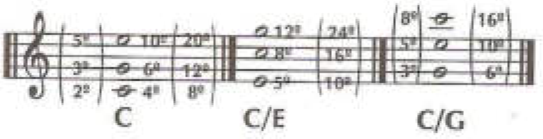
RECORDEMOS:

Los parciales primero, segundo, cuarto, octavo y décimo sexto se corresponden con la fundamental. Los parciales tercero, sexto, duodécimo y vigésimo cuarto se corresponden con la quinta justa. Los parciales quinto, décimo y vigésimo se corresponden con la tercera mayor.

NOTA: Los demás parciales no se tendrán en cuenta por ahora por no ser intervalos que pertenezcan a las tríadas básicas

EJEMPLO 24
TRIADA MAYOR DISPOSICION CERRADA

EJEMPLO 25
TRIADA MAYOR DISPOSICION ABIERTA



NOTA: Entre paréntesis figuran otros parciales que también representan las mismas inversiones en otras alturas de la serie.

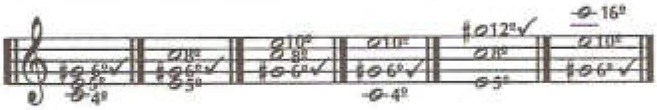
EJEMPLO 26
TRIADA MENOR (5º y/o 10º parcial alterado)

Cm Cm/E♭ Cm/G Cm Cm/E♭ Cm/G

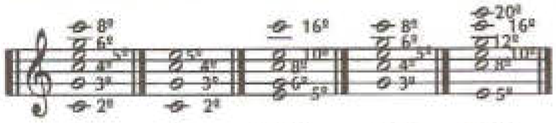
EJEMPLO 27
TRIADA DISMINUIDA (5º, 10º, 3º, 6º y 12º parciales alterados)

C° C°/E♭ C°/G♭ C° C°/E♭ C°/G♭

EJEMPLO 28
TRIADA AUMENTADAS 3º, 6º ó 12º parcial alterado)



EJEMPLO 29
DUPLICACIONES DE NOTAS EN TRIADAS MAYORES



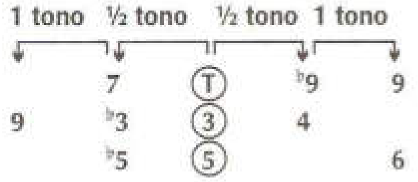
C C C/E C/G C/E

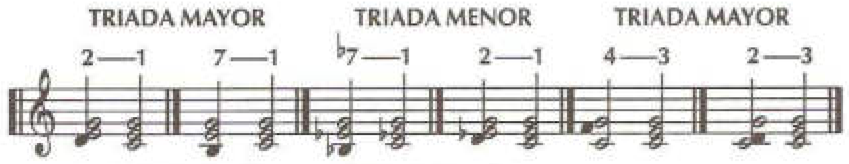
• ADORNOS A LAS NOTAS DE LA TRIADA

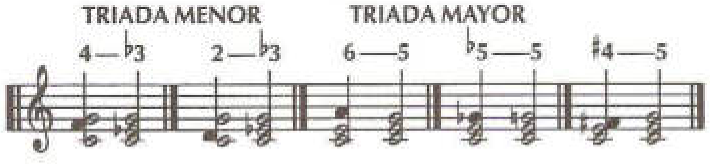
Las notas de la tríada pueden ser adornadas con otras notas distintas que "rodean" a la tónica tercera y/o quinta desde un semitono o un tono superior y/o inferior.

EJEMPLO 1

La nota de adorno se presenta antes de la que esta siendo adornada; así el original queda "deformado"; luego puede volver al acorde original o quedar transformado y progresionar hacia otro acorde, de similares o distintas características.

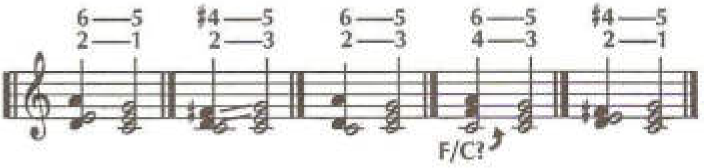






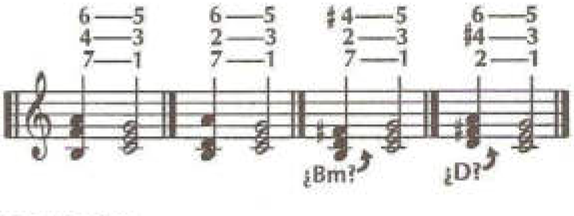
EJEMPLO 2

Pueden usarse dos ó tres notas de adorno simultáneamente.



EJEMPLO 2a

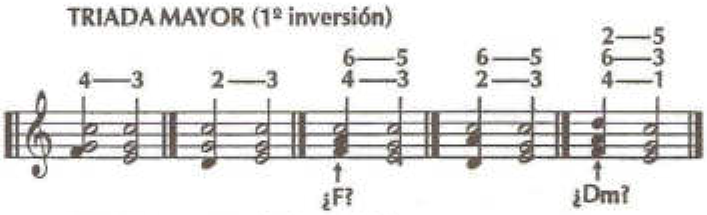
Aunque de a tres el acorde se transforma completamente en otro que incluso a veces pertenece a la misma tonalidad en otro grado.



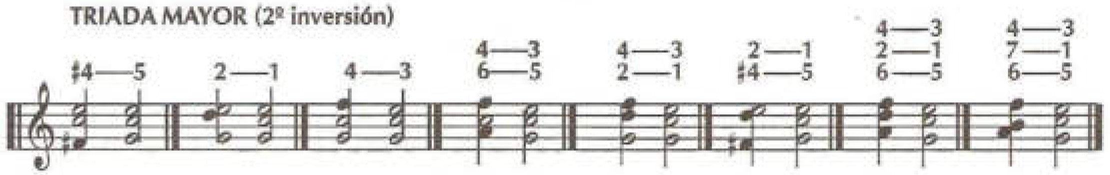
EJEMPLO 3

Lógicamente los adornos se aplican indistintamente a tríadas abiertas y/o cerradas y a las diferentes inversiones también.

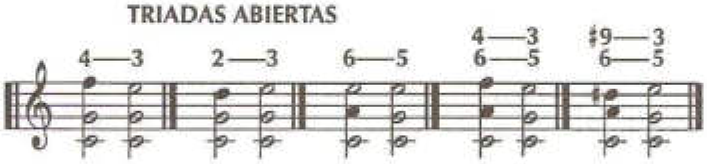
TRIADA MAYOR (1º inversión)



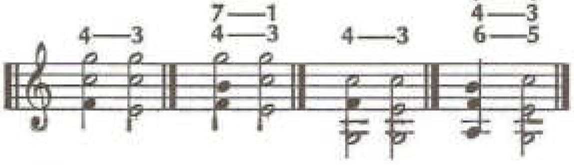
TRIADA MAYOR (2º inversión)



TRIADAS ABIERTAS

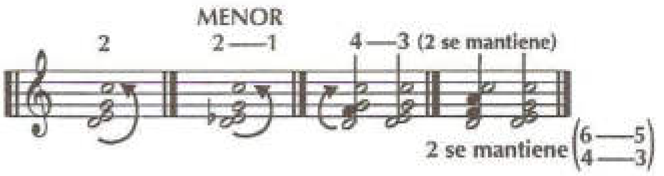


en 1º inversión **en 2º inversión**



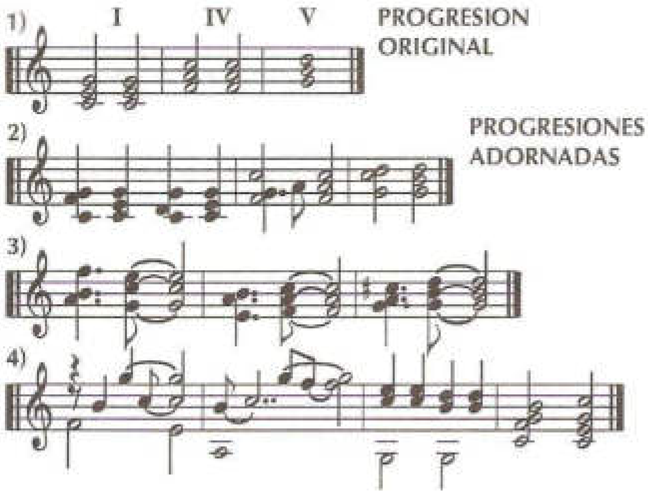
EJEMPLO 4

Pueden estar el adorno y su resolución simultáneamente.



EJEMPLO 5

Los adornos proveen movimiento melódico a una simple progresión con tríadas. En el ejemplo 5 vemos; 1) la progresión original y en 2), 3) y 4) variaciones que surgen del uso de adornos.



NOTA: Componer algo con las tríadas que hemos visto hasta el momento y aplicar adornos.

• ACORDES DE CUATRO VOCES

Al agregar a las tríadas básicas otra nota diferente, se obtienen acordes a cuatro voces.

1) Acordes que surgen de la tríada mayor:
- Tonica, tercera mayor, quinta justa con sexta mayor = acorde de sexta agregada - **C6.**
- Tónica, tercera mayor, quinta justa con séptima menor = acorde dominante de séptima - C7.
- Tónica, tercera mayor, quinta justa con séptima mayor = acorde mayor séptima - **Cmaj7**.
- Tónica, tercera mayor, quinta justa con novena mayor = acorde mayor con novena agregada - **C9 agreg**. o **Cadd9**.

2) Acordes que surgen de la tríada menor:
- Tónica, tercera menor, quinta justa con sexta mayor = acorde menor sexta - **Cm6.**
- Tónica, tercera menor, quinta justa con séptima menor = acorde menor séptima - **Cm7**.
- Tónica, tercera menor, quinta justa con séptima mayor = acorde menor mayor séptima - **Cm Maj7.**
- Tónica, tercera mayor, quinta justa con novena mayor = acorde menor con novena agregada - **Cm add9 - Cm 9º agreg.**

3) Acordes que surgen de la tríada disminuída:
- Tónica, tercera menor, quinta disminuída con séptima menor = acorde semi disminuído, sensible o menor séptima con quinta disminuída - **C m7**^{b5} **- C ∅** .
- Tónica, tercera menor, quinta disminuída con séptima disminuída = acorde disminuído séptima - **Cº7.**
- Tónica, tercera menor, quinta disminuída con novena mayor = acorde disminuído con novena agregada - **Cº7add9.**

4) Acordes que surgen de la tríada aumentada:
- Tónica, tercera mayor, quinta aumentada con séptima menor = acorde dominante de séptima con quinta aumentada - **C7**$^{\#5}$ **o C7**$^{5+}$.
- Tónica, tercera mayor, quinta aumentada con séptima mayor = acorde mayor séptima con quinta aumentada - **CMaj7**$^{(\#5)}$.
- Tónica, tercera mayor, quinta aumentada con novena mayor = acorde aumentado con novena agregada - **C+add9.**

NOTA: Ver posiciones de estos acordes en el diccionario de acordes.

• INVERSIONES Y DISPOSICIONES DE LOS ACORDES A CUATRO VOCES

A las inversiones de las tríadas se les suma la tercera inversión que está determinada por la séptima (o la sexta) como nota más grave.

A las disposiciones directas e indirectas se suma la disposición mixta, (mitad directa - mitad indirecta).

El siguiente cuadro muestra la totalidad de posibilidades de mezclar los cuatro elementos de los acordes (tónica, terceras, quintas y séptimas (o sextas), aunque no todas son adaptables a la guitarra:

EJEMPLO 30

Disposición / Inversión	DIRECTA	MIXTA			INDIRECTA	
	①	①	②	③	①	②
F	T 3 5 ♭7	T 3 ♭7 5	T 5 ♭7 3	T ♭7 3 5	T 5 3 ♭7	T ♭7 5 3
1º	3 5 ♭7 T	3 5 T ♭7	3 ♭7 T 5	3 T 5 ♭7	3 ♭7 5 T	3 T ♭7 5
2º	5 ♭7 T 3	5 ♭7 3 T	5 T 3 ♭7	5 3 ♭7 T	5 T ♭7 3	5 3 T ♭7
3º	♭7 T 3 5	♭7 T 5 3	7 3 5 T	♭7 5 T 3	♭7 3 T 5	♭7 5 3 T

• ACORDES EXTENDIDOS

La siguiente tabla muestra las novenas, oncenas y/o trecenas que pueden llevar los acordes de la modalidad tanto mayor como menor:

EJEMPLO 31

ACORDE	FORMACION	TENSIONES MELODICAS
Maj 7	T 3 5 7	9 ♯11 13
6 (agreg.)	T 3 5 6	7 May 9 ♯11
7	T 3 5 ♭7 (3 – ♭7: TRITONO)	♭9 ó 9 ó ♯9 (♭5 ó ♯5) 13
m Maj 7	T ♭3 5 7	9 13
m 7	T ♭3 5 ♭7	9 11 13
m 7♭5	T ♭3 ♭5 ♭7 (T – ♭5: TRITONO)	11 ♭13
7^{sus}_{4}	T 4 5 ♭7	9

• DOBLAJES Y OMISIONES

Básicamente, cualquier elemento de un acorde puede ser duplicado y/o triplicado, aunque las omisiones requieren un poco más de cuidado.

- Las terceras no es conveniente omitirlas ya que determinan el modo mayor y/o menor de los acordes.
- Las quintas disminuídas y/o aumentadas no deben ser omitidas ya que son la característica principal de los acordes adonde pertenecen.
- Las séptimas no deben omitirse.
- Las terceras mayores y séptimas menores, cuando están juntas, forman el tritono (ver **INTERVALOS**) y no deben omitirse ninguna de las dos ya que son el «corazón» de los acordes dominantes de séptima.
- Se puede omitir la fundamental y quinta justa de los acordes para permitir la inserción de alguna novena, oncena y/o trecena.

• REINTERPRETACION ENARMONICA

Para la formación de algunos acordes se reinterpretan enarmónicamente algunos sonidos de la escala. Por ejemplo:

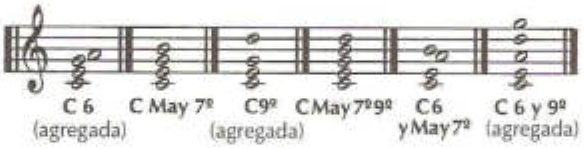
- La nota **Do (C)** puede tomarse como **Si# (B#)** y, así, convertirse en la quinta aumentada de un acorde con tónica **Mi (E)**.
- La nota **Fa (F)** puede tomarse como **Mi# (E#)** y, así, convertirse en la quinta aumentada de un acorde con tónica **La (A)**.
- La nota **Si (B)** puede tomarse como **Do♭(C♭)** y, así, convertirse en la quinta disminuída de un acorde con tónica **Fa (F)**, etc.

NOTA: Observar los acordes con asterisco (*) de los Ejemplos 34,35, 37 y 38 del próximo item, **«ACORDES DE CUATRO VOCES Y EXTENDIDOS DE LA MODALIDAD MAYOR»**.

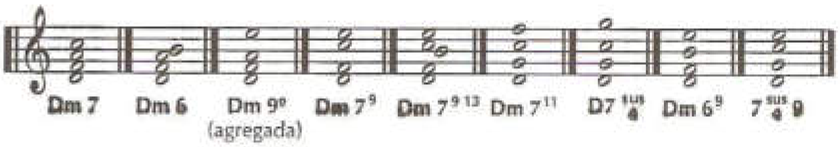
• ACORDES DE CUATRO VOCES Y EXTENDIDOS DE LA MODALIDAD MAYOR (QUE SURGEN DEL MODO MAYOR JONICO)

Estos acordes surgen de las notas de la escala mayor jónica, sin alterar ninguno de sus sonidos, salvo ciertas reinterpretaciones enarmónicas de algunas notas (ver acordes con asterisco (*) y explicación del item anterior **«REINTERPRETACION ENARMONICA»**).

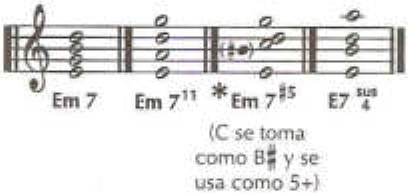
EJEMPLO 32
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL Iº GRADO



EJEMPLO 33
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL IIº GRADO

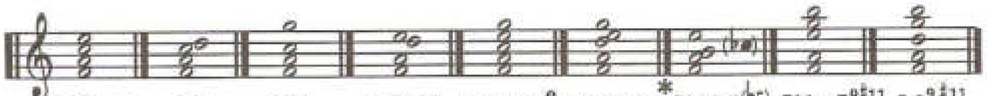


EJEMPLO 34
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL IIIº GRADO



Acordes construídos sobre el **IV°** grado

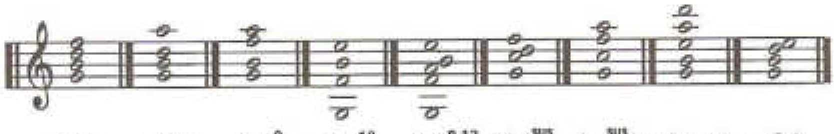
EJEMPLO 35



F May 7 — F 6 (agregada) — F 9 (agregada) — F6May7 — F May 7^9 — F 6 y 9 (agregada) — *FMay$7^{(\flat 5)}$ — FMay$7^{9\sharp 11}$ — F $6^{9\sharp 11}$

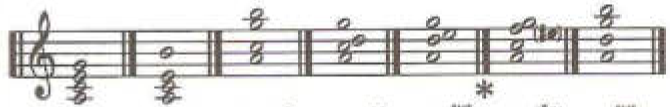
(B se toma como C♭ y se usa como ♭5)

EJEMPLO 36
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL V° GRADO



G 7 — G 9 (agregada) — G 7^9 — G 7^{13} — G $7^{9\,13}$ — G7^{sus}_{4} — G7^{sus}_{4}9 — G 6 y 9 (agregada) — G 6 (agregada)

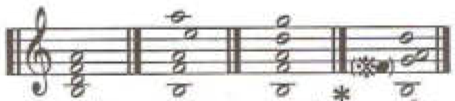
EJEMPLO 37
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VI° GRADO



Am 7 — Am 9 (agregada) — Am 7^9 — Am 7^{11} — A 7^{sus}_{4} — *Am$7^{(\sharp 5)}$ — A 7^{sus}_{4}9

(F se toma como E♯ y se usa como 5+)

EJEMPLO 38
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VII° GRADO



Bm$7^{(\flat 5)}$ — Bm$7^{(\flat 5)}$11 — Bm$7^{(\flat 5)\flat}$13 — *Bm$7^{(\sharp 5)}$

(G se toma como F doble sostenido y se usa como 5+)

• ACORDES DE CUATRO VOCES DE LA MODALIDAD MENOR

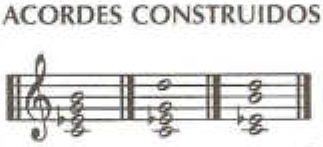
Recordemos que en el modo menor han de tenerse en cuenta tres escalas: **1) menor eólica, 2) menor armónica** y **3) menor bachiana.**

1) Los acordes que surgen de la escala menor eólica son los mismos de la escala mayor jónica anteriormente vistos pero tomando al **VI°** grado como **I°**. Veamos:
- **VI°** de la jónica es **I°** de la eólica.
- **VII°** de la jónica es **II°** de la eólica.
- **I°** de la jónica es **♭III°** de la eólica.
- **II°** de la jónica es **IV°** de la eólica.
- **III°** de la jónica es **V°** de la eólica.
- **IV°** de la jónica es **♭VI°** de la eólica.
- **V°** de la jónica es **♭VII°** de la eólica.

Por lo tanto, teniendo en cuenta esto, los Ejemplos 32 al 38 valen para esta escala.

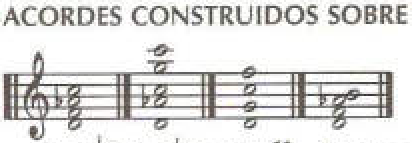
2) Acordes que surgen de la escala menor armónica:

EJEMPLO 39
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL I°



Cm May7 — Cm 9 (agregada) — Cm May7^9

EJEMPLO 40
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL II°

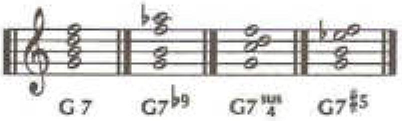


Dm$7^{\flat 5}$ — Dm $7^{\flat 5}$11 — Dm7^{11} — D°7 (ver nota)

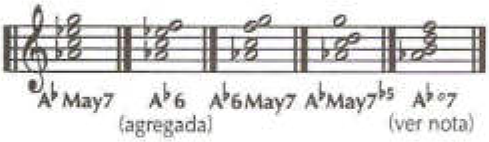
EJEMPLO 41
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL ♭III°

EJEMPLO 42
ACORDES CONTRUIDOS SOBRE EL IVº

EJEMPLO 43
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL V°



EJEMPLO 44
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL ♭VI°



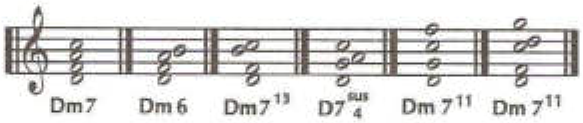
EJEMPLO 45
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VII°

NOTA: *Los acordes disminuídos séptima (° 7) en los grados **II°**, **IV°** y **♭VI°** son inversiones de **VII°**.*

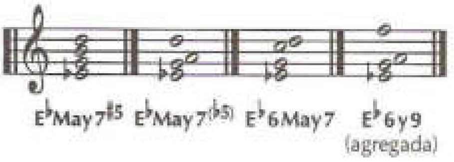
3) Acordes que surgen de la escala menor bachiana:

EJEMPLO 46
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL I°

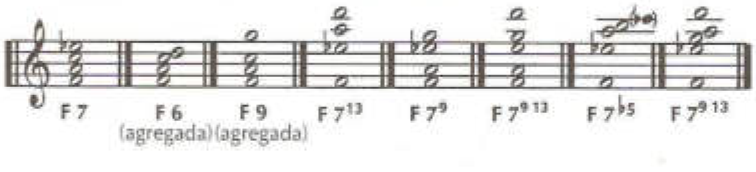
EJEMPLO 47
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL II°



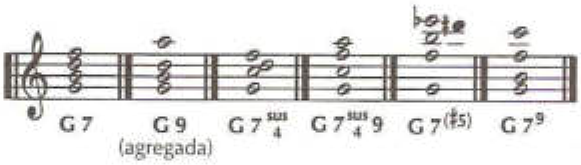
EJEMPLO 48
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL ♭III°



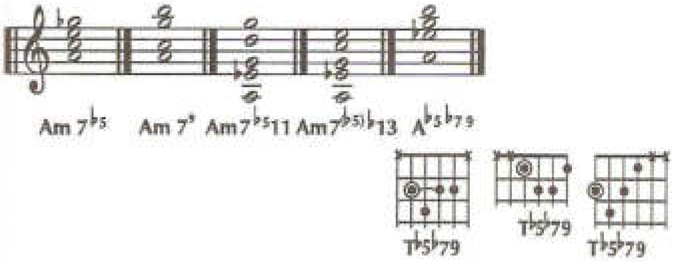
EJEMPLO 49
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL IV°



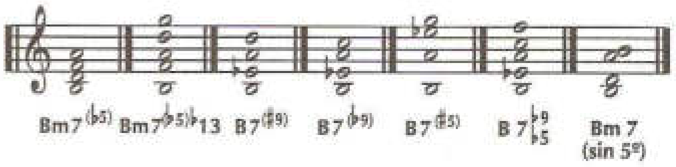
EJEMPLO 50
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL V°



EJEMPLO 51
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VIº



EJEMPLO 52
ACORDES CONTRUIDOS SOBRE EL VIIº



Resumen de los tipos de acordes de la modalidad menor:

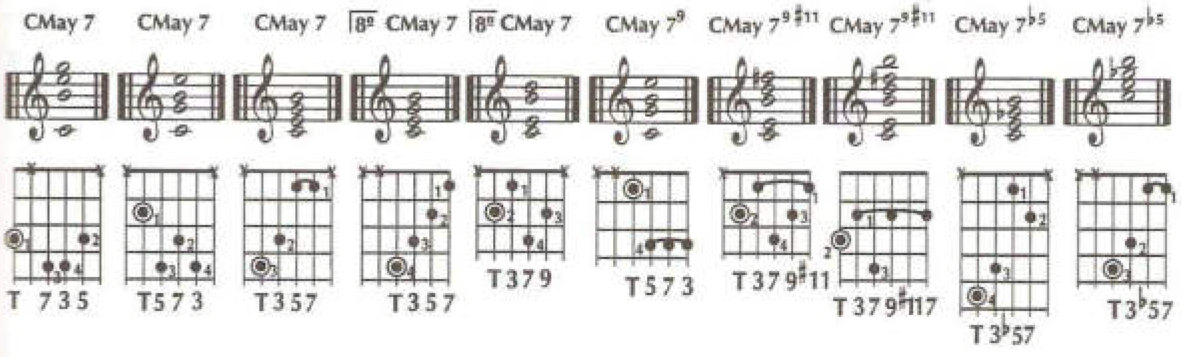
Algunos acordes de la modalidad menor no son usados por estar repetidos en la modalidad mayor en los mismos grados. Es el caso de: **IIm7** y **VIIm7**$^{(b5)}$ de la bachiana (son iguales al **II** y **VII** de la escala mayor jónica). Por lo tanto, la modalidad menor está «mejor» representada por los siguientes acordes:

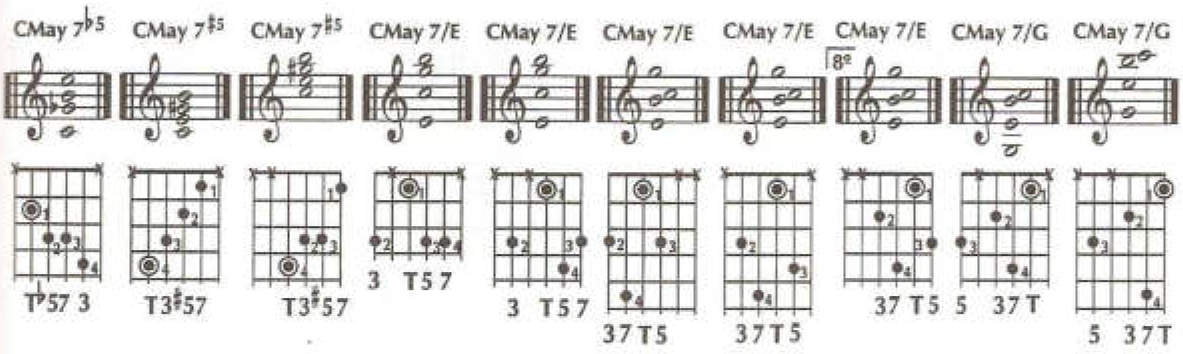
- **I menor** y sus derivados
- **II m7**^{b5} y sus derivados
- ^{b}**III Mayor** y sus derivados
- **IV menor o dominante de 7** y sus derivados
- **V menor o dominante de 7** y sus derivados
- ^{b}**VI Mayor** y sus derivados
- **VI m7** ^{b5} (no muy usado)
- ^{b}**VII dominante de 7º** y sus derivados
- **VII disminuídio 7º** y sus derivados.

• DICCIONARIO DE ACORDES

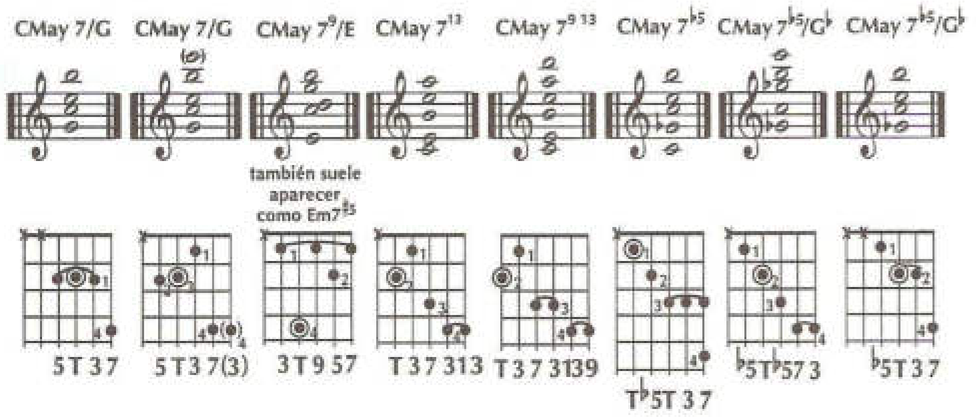
Acordes de cuatro voces y de novena, oncena y trecena (visualización en el diapasón de los acordes de los modos mayor y menor)

1) ACORDES MAYORES SEPTIMA (may7 o MAJ7) (T 3 5 7)



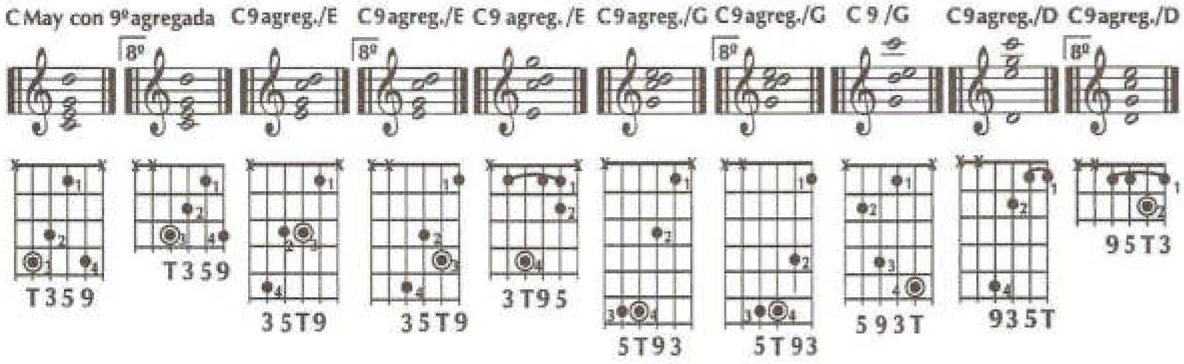


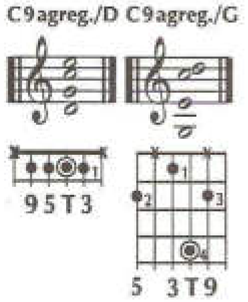
CONTINUACION EJEMPLO 1



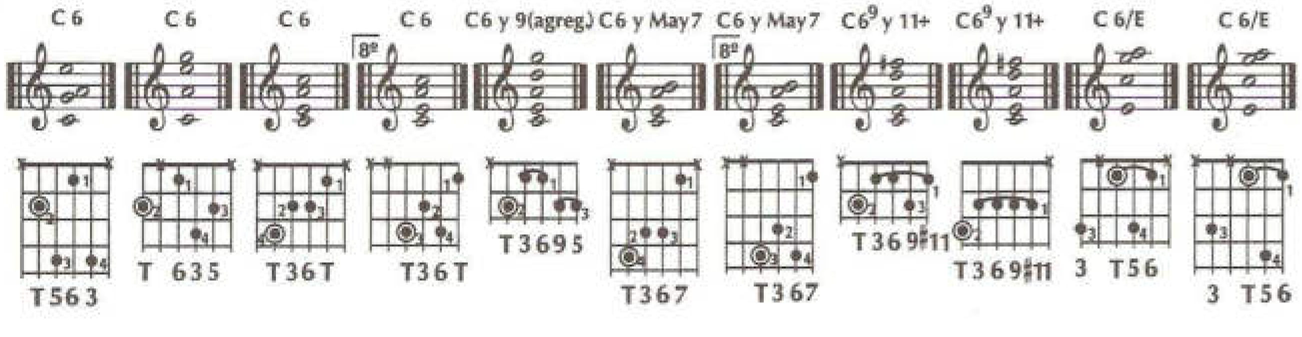
NOTA: No figuran aquí acordes **MAJ7** en tercera inversión, debido a que la séptima mayor en la parte más grave da una sonoridad «muy tensa».

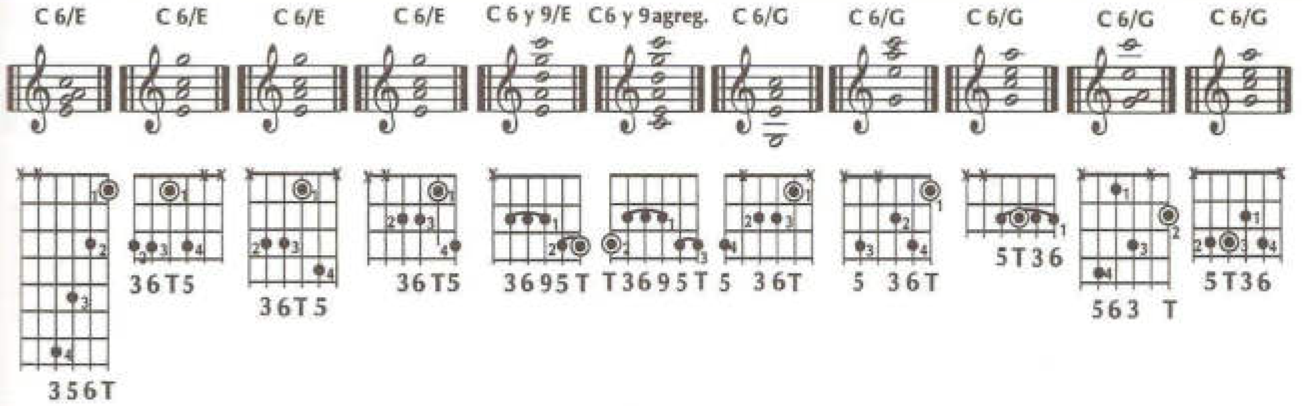
1A) ACORDES MAYORES CON NOVENA MAYOR AGREGADA (2dd9) o (9 agreg.) (T 3 5 9).





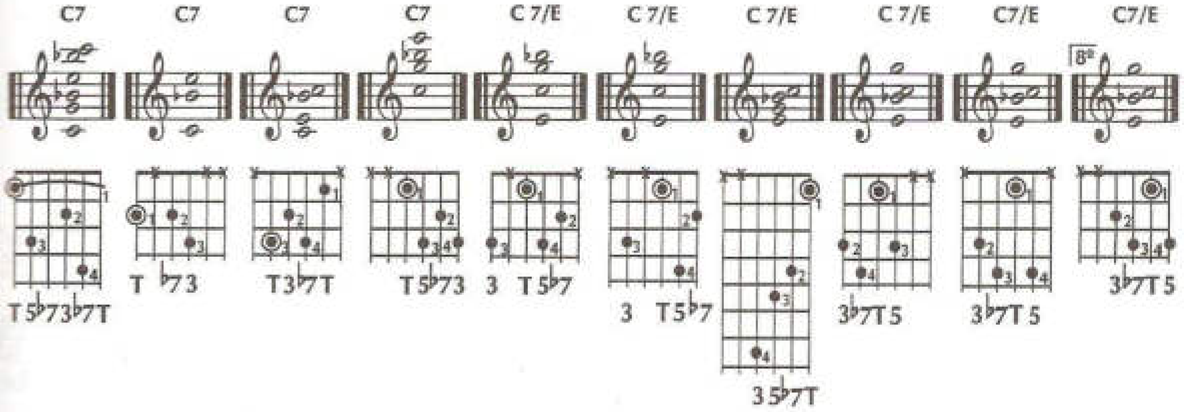
2) ACORDES MAYORES CON SEXTA AGREGADA (6) (T 3 5 6)

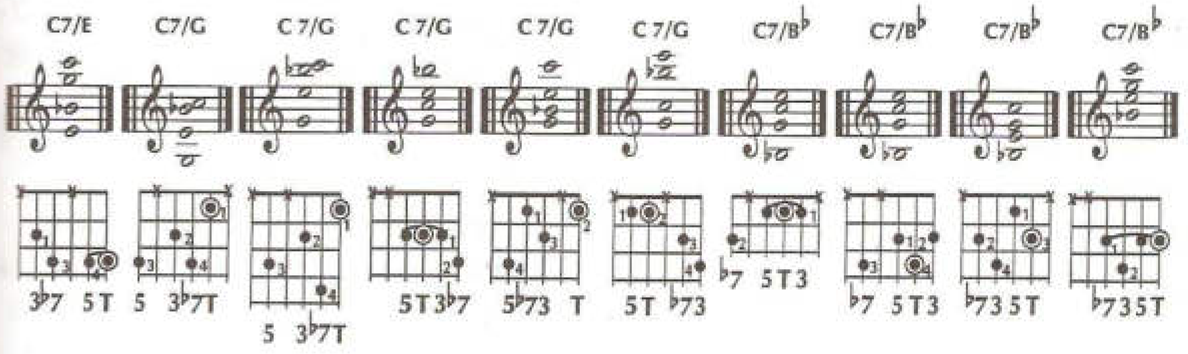


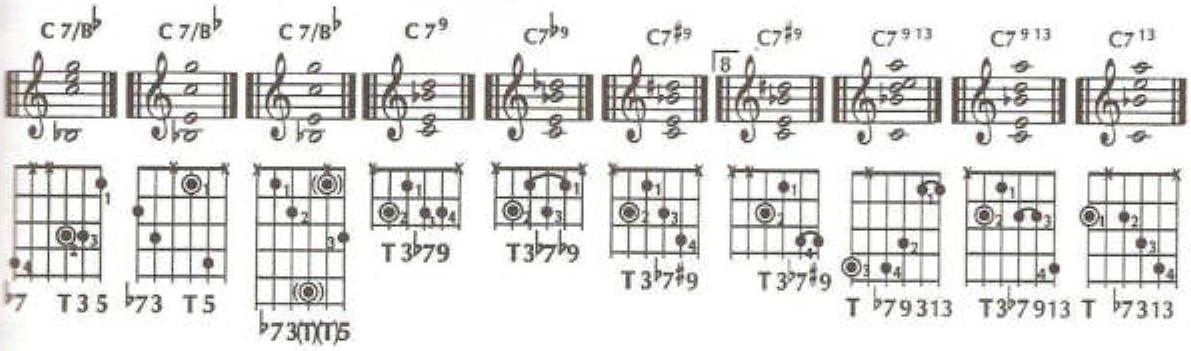


NOTA: La tercera inversión de los acordes con sexta agregada puede tomarse como la posición fundamental de los acordes menores séptima; por ese motivo, los veremos en en punto 4).

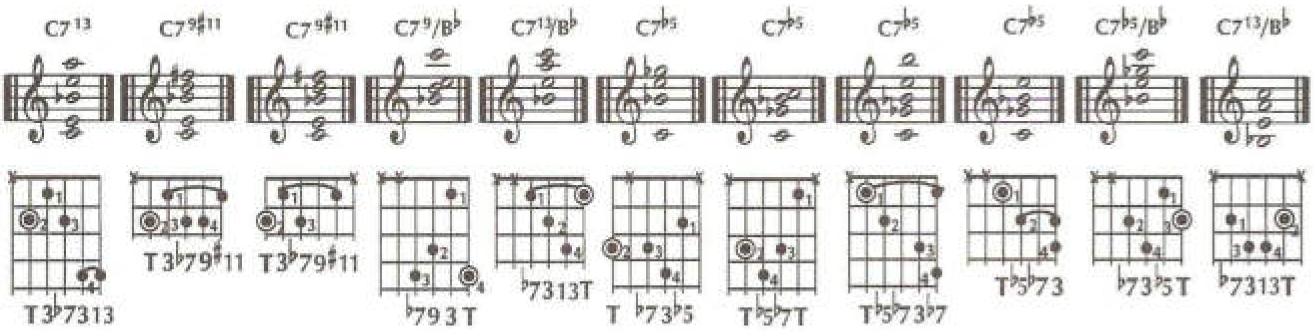
3) ACORDES DOMINANTES DE SEPTIMA (7) (T 3 5 $^{\flat}$7)

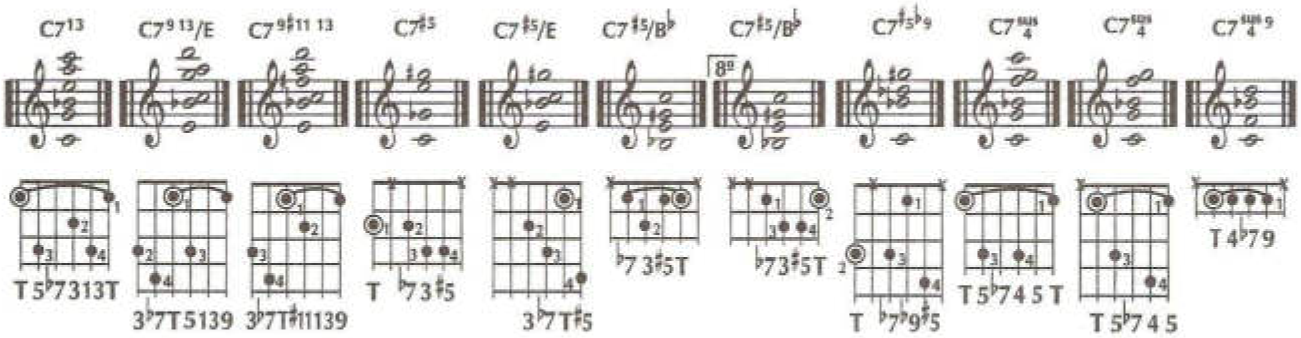






CONTINUACION EJEMPLO 3

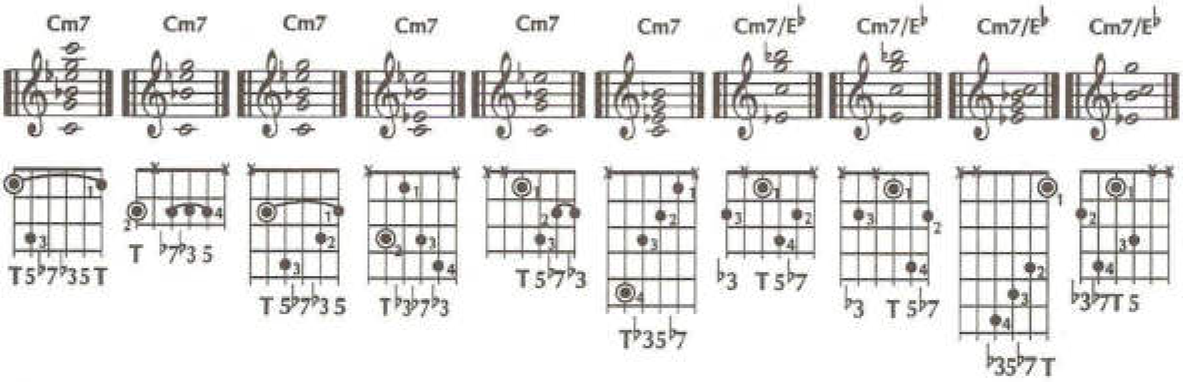


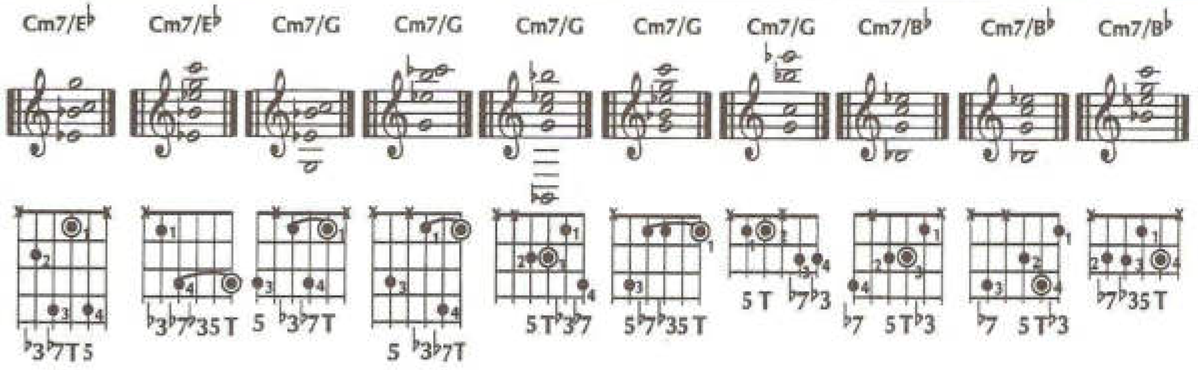


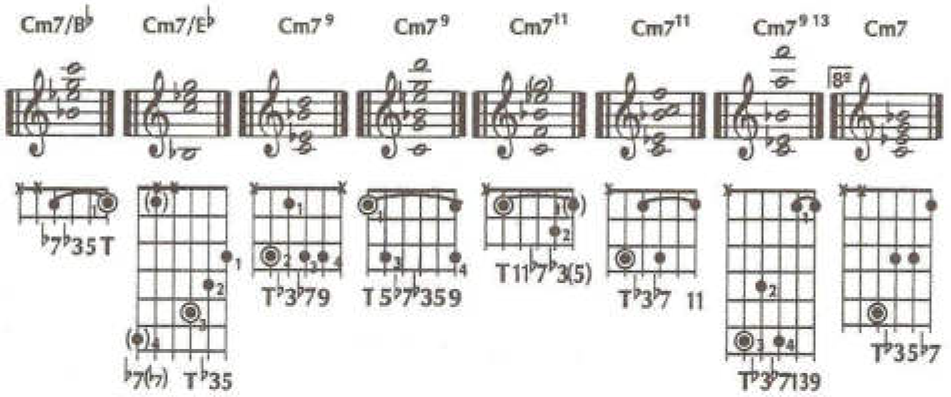
NOTA: Sustituciones:

- Los acordes dominantes de séptima con novena mayor (7^{9}) son sustituídos por los semidisminuídos ($m7^{b5}$) una tercera mayor arriba. Ejemplo, **$C7^{9}$ X $Em7^{(b5)}$** y por los menores sexta una quinta justa arriba. Por ejemplo **$C7^{9}$ x Gm6.**
- Los acordes dominantes de séptima con novena menor ($7^{(b9)}$) son sustituídos por los disminuídos séptima (º7) una tercera mayor arriba. Por ejemplo **$C7^{(b9)}$** x **Eº7**.
- Los acordes dominantes de séptima con novena menor y quinta aumentada ($7^{(b9\ \#5)}$) son sustituídos por los semidisminuídos **($m7^{(b5)}$)** una segunda mayor abajo. Por ejemplo **$C7^{(b9\#5)}$) x $B^{b}m7^{(b5)}$)**.
- Los acordes dominantes de séptima con oncena aumentada y trecena mayor ($7^{(\#11\ 13)}$) son sustituídos por los menores mayores séptima con novena mayor **($mMAJ7^{9}$)** Una quinta justa arriba. Por ejemplo **$C7^{(\#11\ 13)}$ x $GmMaj7^{9}$**).
- Los acordes dominantes de séptima con novena menor y trecena mayor ($7^{(b9\ 13)}$) son sustituídos por los menores mayores séptima con novena mayor **($mMaj7^{9}$)** una segunda mayor abajo. Por ejemplo, **$C7^{(b9\ 13)}$) x $B^{b}mMaj7^{9}$**.

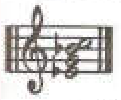
4) ACORDES MENORES SEPTIMA (m7) ((T $^{b}3$ 5 $^{b}7$))







NOTA: - La primera inversión de los acordes menores séptima (**m7**) puede tomarse como la posición fundamental de los acordes mayores con sexta agregada (**6**).

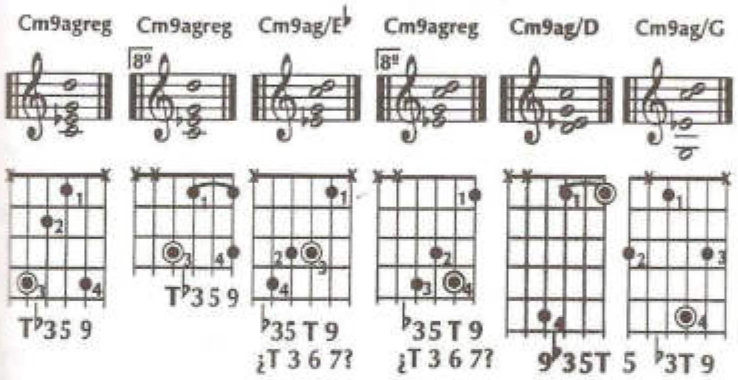


¿Cm7/E♭ o E♭6?

- La segunda inversión de los acordes menores séptima puede tomarse como la primera inversión de los mayores con sexta agregada.

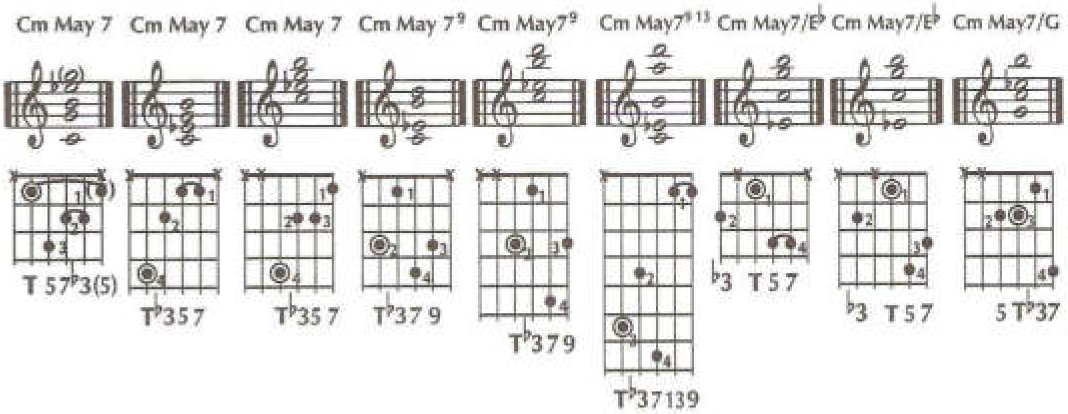
¿Cm7/G o E♭6/G?

4A) ACORDES MENORES CON NOVENA MAYOR AGREGADA (madd9) o (m9ªagreg) ((T ♭3 5 9)

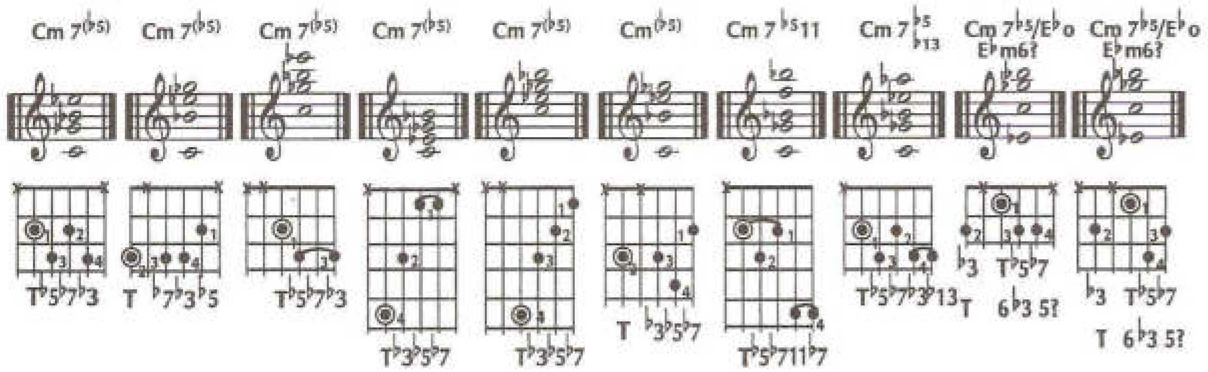


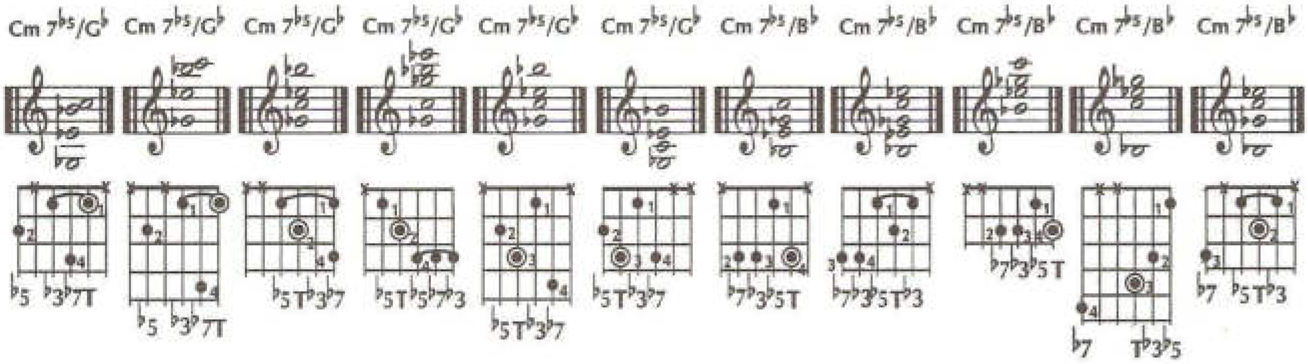
NOTA: La primera inversión de los acordes menores con novena mayor agregada (**madd9**) se corresponden con los acordes mayores con sexta agregada y séptima mayor. Por ejemplo **Cm(add9) = E♭6(Maj7)**

5) ACORDES MENORES CON SEPTIMA MAYOR (mMaj7) ((T ^{b}3 5 7)

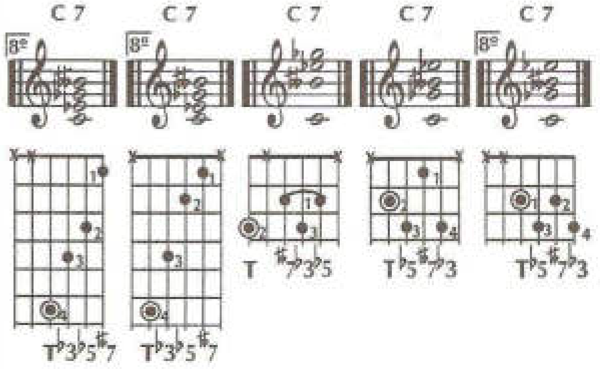


6) ACORDES MENORES SEPTIMA CON QUINTA DISMINUIDA (m7^{b}5) ó (∅) ((T ^{b}3 ^{b}5 ^{b}7) (También nombrados como semidisminuídos y/o sensible)





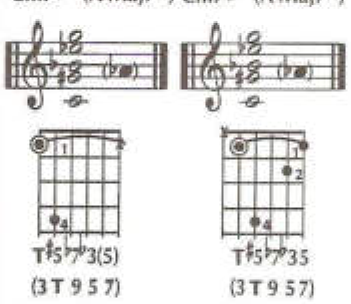
7) ACORDES DISMINUIDOS SEPTIMA (º7) ((T ♭3 ♭5 ♭♭7)



NOTA: Las inversiones del acorde disminuído dan como resultado otro acorde disminuído a cuatro casilleros de distancia (1 ½ tono). Cualquiera de sus notas puede tomarse como tónica.

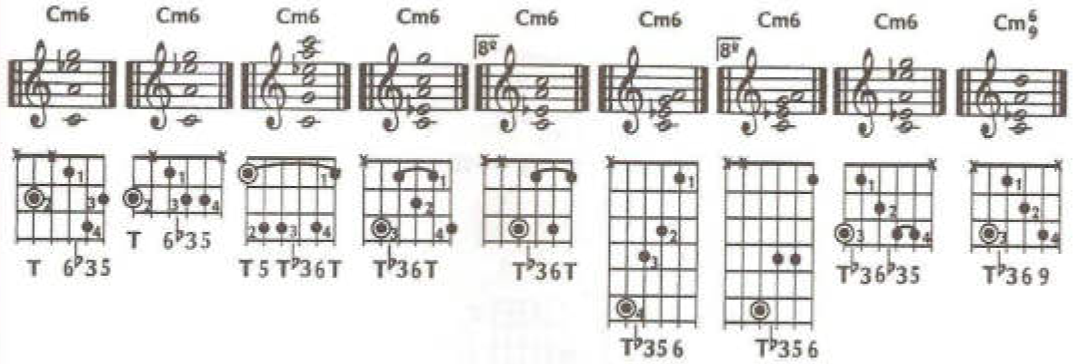
8) ACORDES MENORES SEPTIMA CON QUINTA AUMENTADA(m7$^{\#5}$)((T ♭3 #5 ♭7))

Este acorde es en realidad la primera inversión de un mayor séptima con novena mayor (**Maj7^{9}**).



NOTA: Los acordes mayores con novena mayor agregada (**add9**) sustituyen a los menores séptima con quinta aumentada (**m7$^{(\#5)}$**) una tercera mayor abajo. Por ejemplo **Cm7$^{(\#5)}$) x Ab(add9)**, tomando a la tónica como **#5**.

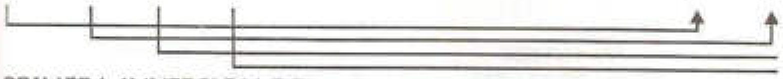
9) ACORDES MENORES CON SEXTA MAYOR (m6) ((T ♭3 5 6)



NOTA: Las inversiones de los acordes menores con sexta se corresponden con las de los acordes semidisminuídos así:

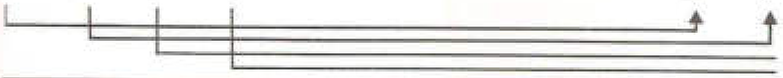
POSICION FUNDAMENTAL DEL m6 = PRIMERA INVERSION DEL m7 (♭5)

T ♭3 5 6 → ♭3 ♭5 ♭7 T



PRIMERA INVERSION DEL m6 = SEGUNDA INVERSION DEL m7 (♭5)

♭3 5 6 T → ♭5 ♭7 T ♭3

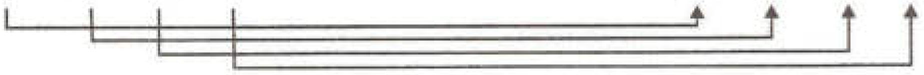


SEGUNDA INVERSION DEL m6 = TERCERA INVERSION DEL m7 ($^{b}5$)

5 6 T $^{b}3$ → $^{b}7$ T $^{b}3$ $^{b}5$

TERCERA INVERSION DEL m6 = POSICION FUNDAMENTAL DEL m7 ($^{b}5$)

6 T $^{b}3$ 5 → T $^{b}3$ $^{b}5$ $^{b}7$



Por lo tanto, son sustituídos entre sí.

• ACORDES ARMONIZADOS POR CUARTAS

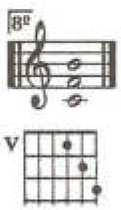
En los ejemplos vemos la armonización por cuartas de los grados de la escala mayor jónica. Cualquier escala puede ser armonizada de la misma forma pero hemos querido hacerlo en la mayor jónica para que inmediatamente traten de armar ideas propias con estos acordes y comprobar su efectividad en relación con sus pares, acordes armonizados por terceras.

Vemos en los ejemplos acordes de 3, 4, 5 y 6 voces, las nomenclaturas que pueden recibir y los números de grado para poder transportarlos a otras tonalidades.

Puede agregárseles otro invervalo, como ser alguna tercera o sexta arriba o abajo y también rearmonizar por quintas que es la inversión de las cuartas. Su sonoridad es abierta, moderna y ambigua a la vez. Rompen la posible monotonía del constante uso de acordes convencionales.

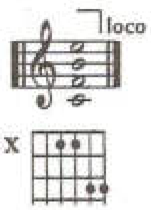
EJEMPLO 1
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL I°

3 voces



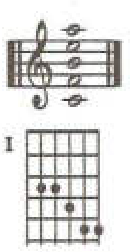
a 3 voces:
REm6 o 7(II)
FAMaj 7/11+ (IV)

4 voces



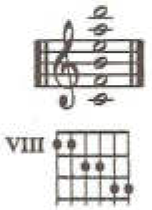
a 4 voces:
REm7/9 o 7/9(II)
FAMaj 7/11+ (IV)
Sin el DO del bajo=
SOL7/13 (V)

5 voces



a 5 voces:
REm6/9 o 7/9(II)
FAMaj 7/6/11+ (IV)
Sin el DO del bajo=
SOL7/9/13 (V)

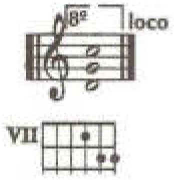
6 voces



a 6 voces:
REm6/9 o 7/9(II)
FAMaj 7/6/11+ (IV)
Sin el DO del bajo=
SOL7/9/13 (V)
o bien=SIm7($\flat$5)/11(VII)

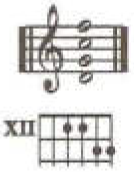
EJEMPLO 2
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL II°

3 voces



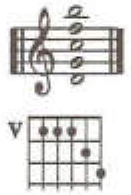
a 3 voces:
REm7/11(II)
FA6/9 (IV)
SOL7 $^{sus}_{4}$ (V)
LAm7/11(VI)
DOadd9(I)

4 voces



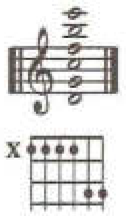
a 4 voces:
REm7/11(II)
FA6/9 (IV)
SOL7 $^{sus}_{4}$ (V)

5 voces



a 5 voces:
Sin el SI=
REm7/11(II)
FAMaj 7/9/11+ (IV)

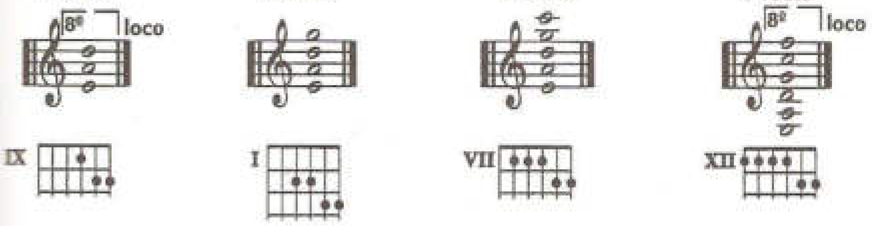
6 voces



a 6 voces:
REm7/9/11/13(II)
FA6Maj 7/9/11+ (IV)

EJEMPLO 3
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL III°

3 voces | 4 voces | 5 voces | 6 voces



a 3 voces:
DO6/9(I)
REmadd9 (II)
MIm7/11(III)
FA6/Maj7(IV)
SOL7/9/13(V)
LAmadd11(VI)
SIm7(♭5)/11(VII)

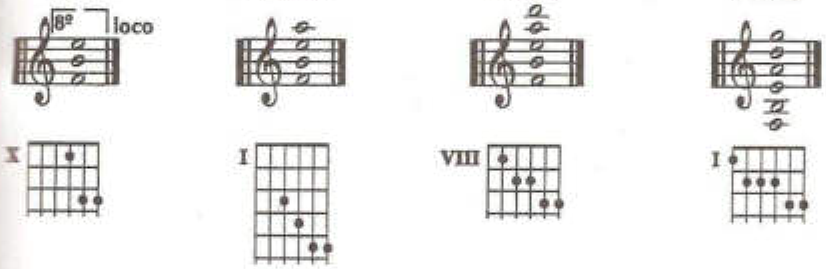
a 4 voces:
DO6/9(I)
REmadd9/11 (II)
MIm7/11(III)
FA6/Maj7/9(IV)
SOL7/9/13(V)
LAm7/11(VI)
SIm7(♭5)/11/13(VII)

a 5 voces:
DO6/9 (I)
REm7/9/11 (II)
FA6/Maj7/9(IV)
SOL7$^{sus}_{4}$/9/13(V)
LAm7/11(VI)

a 6 voces:
REm7/9/11/11(II)
FA6/Maj 7/9(IV)
SOL $^{sus}_{4}$ /9/13(V)

EJEMPLO 4
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL IV°

3 voces | 4 voces | 5 voces | 6 voces



a 3 voces:
REm6/9 (II)
FAMaj7/11+(IV)
SOL7/13(V)
SIm7(♭5)/11(VII)

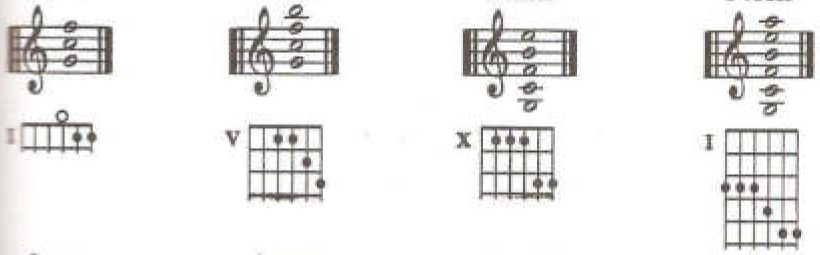
a 4 voces:
REm6/9(II)
FAMaj7/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
SIm7(♭5)/11(VII)

a 5 voces:
REm6/9(II)
FA6/Maj7/9/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
SIm7(♭5)/11(VII)

a 6 voces:
REm6/9/11(II)
FA6/Maj 7/9/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
SIm7(♭5)/11/♭13(VII)

EJEMPLO 5
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL V°

3 voces | 4 voces | 5 voces | 6 voces



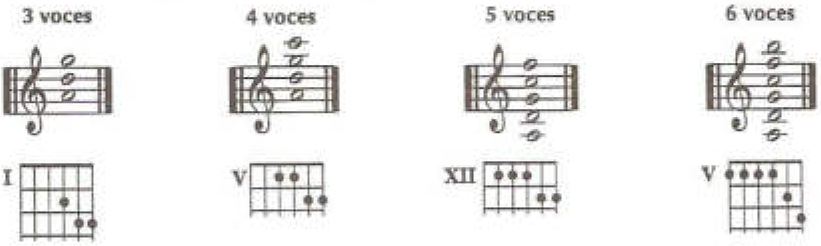
a 3 voces:
REm7/11 (II)
FAMaj7/9(IV)
SOL7 $^{sus}_{4}$(V)

a 4 voces:
REm6/7/11/13 (II)
FAMaj 7/9/11+(IV)

a 5 voces:
REm7/6/9/11
FAMaj 7/9/11+

a 6 voces:
REm7/6/9/11
FAMaj 7/9/11+

EJEMPLO 6
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VI°



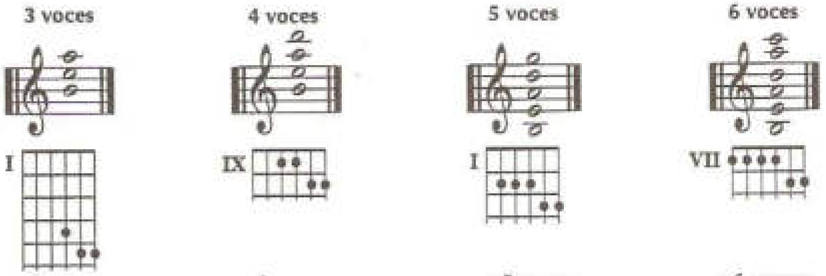
a 3 voces:
DO6/9(I)
REmadd11(II)
MIm7/11(III)
FA6/9(IV)
SOL7/9
LAm7/11(VI)
SIm7(♭5)/♭13(VII)

a 4 voces:
DO6/9(I)
REm7/11(II)
FA6/9(IV)
SOL7 $^{sus}_{4}$/9(V)
LAm7/11(VI)

a 5 voces:
REm7/11(II)
FA6/9(IV)
SOL7 $^{sus}_{4}$/9(V)

a 6 voces:
REm7/6/11(II)
FA 6/9/11+(IV)

EJEMPLO 7
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VII°



a 3 voces:
DO6/Maj7(I)
REm6/9(II)
MIm add/11(III)
FAMaj7/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
LAm 7/9(VI)
SIm7(♭5)/11(VII)

a 4 voces:
DO6/Maj7/9
REm6/9(II)
MIm7/11(III)
FA6/Maj7/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
LAmadd9/11(VI)
SIm7(♭5)/11(VII)

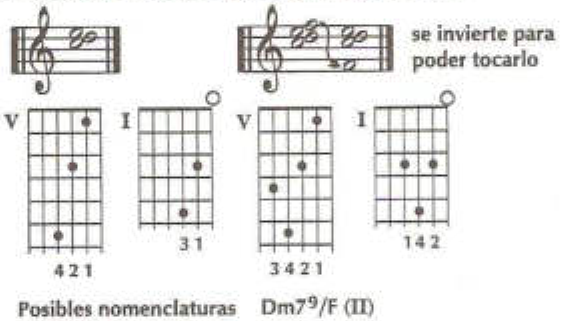
a 5 voces:
DO6/Maj7/9(I)
REm 6/9/11(II)
MIm7/11(III)
FA6/Maj7/9/11+(IV)
SOL7/9/13(V)
LAm 7/9/11(VI)
SIm7(♭5)/11/♭13(VII)

a 6 voces:
DO6/Maj7/9(I)
REm6/7/9/11(II)
FA6/Maj7/9/11+(IV)
LAm7/9/11(VI)

• ACORDES ARMONIZADOS POR SEGUNDAS

A continuación veremos acordes construídos por apilamiento de intervalos de segunda sobre cada grado de la escala mayor jónica. Verán acordes de tres y cuatro voces. Los de cuatro voces precisaron ser invertidos para poder ser tocados; por lo tanto, bajé la última nota más aguda a los graves.

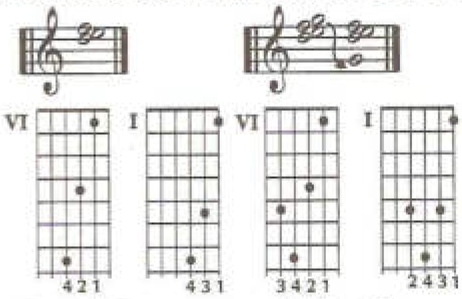
EJEMPLO 1
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL I°



Posibles nomenclaturas
Cadd9(I)
Dm7^{9} (II)
F6Maj7(IV)
Am7^{11} (VI)

Dm7^{9}/F (II)
F6Maj7(IV)

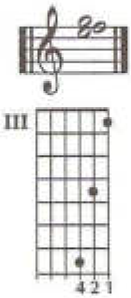
EJEMPLO 2
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL II°



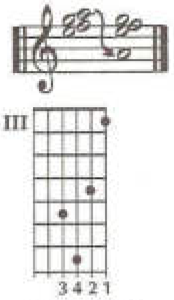
Dmadd9(II)
Dm7^{9} (II)
F6Maj7(IV)
G7^{13}(V)
Bm7$^{♭5}$ 11(VII)

F6Maj7 (IV)
G7^{13}(V)
Bm7$^{♭5}$ 11 ♭13(VII)

EJEMPLO 3
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL III°

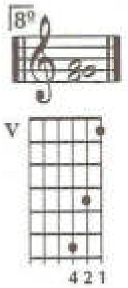


Dmadd9(II)
add11
FMaj7^{9} (IV)
G7^{13}(V)
Bm7$^{(\flat 5)}$ 11$\flat$13(VII)

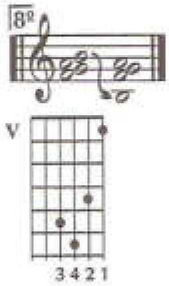


Dmadd9(II)
add11
FMaj7^{9} (IV)
G7$^{9\ 13}$(V)
Bm7$^{(\flat 5)}$ (VII)

EJEMPLO 4
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL IV°

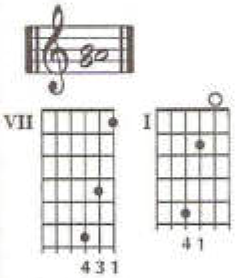


Dmadd11(II)
Fadd9(IV)
G7^{9} (V)
Bm7$^{\flat 5\ \flat 13}$(VII)

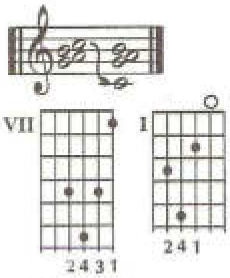


G7^{9} /B(V)
Bm7$^{\flat 5\ \flat 13}$ (VII)

EJEMPLO 5
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL V°

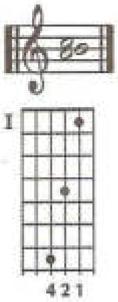


C6Maj7(I)
Em add11(III)
FMaj7$^{9\ \sharp 11}$(IV)
Gadd9(V)
Am7^{9} (VI)
Bm7$^{(\flat 5)\ \flat 13}$(VII)

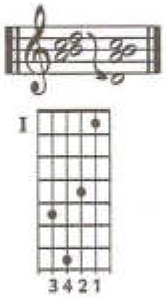


C6Maj7(I)
FMaj7$^{9\ \sharp 11}$ (IV)
Am7^{9} (VI)

EJEMPLO 6
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VI°

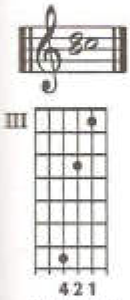


C6Maj7(I)
Dm7^{13} (II)
FMaj7$^{(\flat 5)}$(IV)
Am add9(VI)

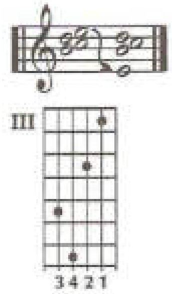


Dm7^{13}(II)

EJEMPLO 7
ACORDES CONSTRUIDOS SOBRE EL VII°



CMaj7^{9} (I)

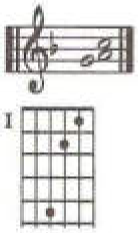


CMaj 7^{9}/E(I)
Em7$\sharp$5(III)

• ACOPLAMIENTO

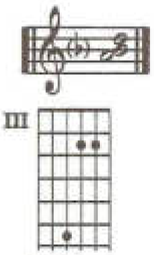
Se trata de acordes armonizados con un intervalo de segunda y uno de tercera de una sonoridad especial. Los ejemplos están hechos esta vez en la escala de **FA Mayor** y la nomenclatura está dada en grados para simplificar la transportación a otras tonalidades.

EJEMPLO 1



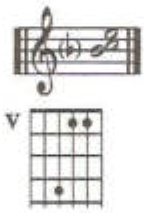
Iadd9
IIm9/11
IIIm7
IV6/Maj7/9
V7/13
VIm7/11
VIIm(♭5)11/♭13

EJEMPLO 2



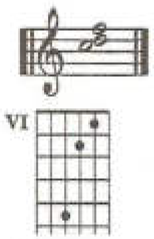
IIm9
IVMaj7
V7/9/13
VIIm7 (♭5)/11

EJEMPLO 3



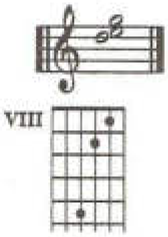
IIm6/11
V7
VIIm7 (♭5)/13

EJEMPLO 4



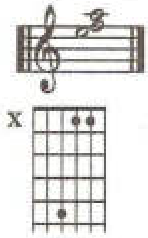
I6
IIm7/11
IVMaj7/9
V7 $^{sus}_{4}$/9
VIm7

EJEMPLO 5



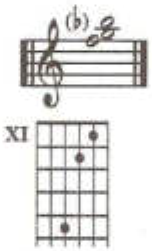
I6/Maj7/9
IIm6/7
IIIm7/11
V7/9
VIm7/9/11
VIIm7 (♭5)

EJEMPLO 6



IMaj7
IIm6/7/9
VIm7/9

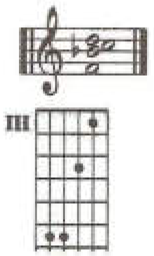
EJEMPLO 7



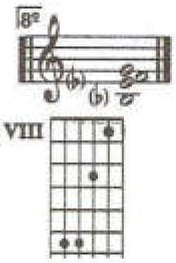
IIm7
IV6
V7

Un intervalo de cuarta o de quinta es posible ubicarlo en los graves y se agrega una segunda más en los agudos :

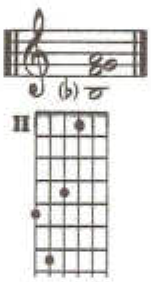
EJEMPLO 8



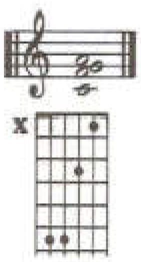
B♭add9/F



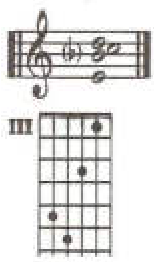
E♭madd9/B♭



Gm 7^9/B♭



Fadd9/C



C 7^9/E

Los acordes armonizados por cuartas y/o por segundas pueden mezclarse con los terciarios proveyendo originalidad y variación a las progresiones de acordes. Por eso, es importante tener en cuenta las nomenclaturas de ellos ya que un mismo acorde puede representar a varios grados.

Capítulo 4: CONSIDERACIONES BASICAS Y TECNICAS SOBRE LAS SUCESIONES Y PROGRESIONES DE ACORDES

"Cualquier sonido puede suceder a cualquier otro sonido, cualquier sonido puede sonar simultáneamente con cualquier otro sonido o sonidos y cualquier grupo de sonidos puede ser seguido por cualquier otro grupo de sonidos..."
VINCENT PERSICHETTI, "Armonía del siglo XX, Ed. Real musical" página 11

"Cualquier acorde puede moverse hacia cualquier otro acorde"... Cualquier movimiento de acordes debe ser entendido auditivamente, y el ¿cómo suena? la única verdad básica para juzgarlo.
GORDON DELAMONT, Modern armonic technique, Chapter 6, página 102, Kendon Music Inc.

He tomado estas palabras de estos grandes maestros para abrir este capítulo porque a lo largo de los últimos cuatrocientos años se han elaborado miles de reglas que "prohiben y/o autorizan" ciertos movimientos de notas que sería interminable exponer en esta obra. Por eso las siguientes "Consideraciones básicas" aunque surgen de estas reglas se presentan en forma resumida y práctica para el guitarrista de música popular.

He diferenciado, sucesión de acordes de progresión de acordes teniendo en cuenta la definición de estos términos según Arnold Schoenberg de su libro "Funciones estructurales de la armonía" Editorial Labor que rezan: "una sucesión no tiene un propósito fijo, una progresión pretende un objetivo definido".

"Una sucesión de acordes puede carecer de función, puede no expresar inequívocamente una tonalidad, ni requerir una continuación concreta."

"Una progresión tiene la función de establecer y contradecir una tonalidad. La combinación de acordes que constituyen una progresión depende de su propósito, ya sea establecimiento, modulación, transición, contraste o reafirmación."

Con los elementos que disponemos hasta el momento, es decir díadas, tríadas, acordes de cuatro voces y extendidos, cuartales y secundarios, tanto de la modalidad mayor como de la modalidad menor, es hora de ponernos a trabajar. Para tal fin, hemos de considerar las siguientes reglas básicas, (debemos conocer estas reglas antes de decidir si cumplirlas o no).

• FUNCION

Podemos agrupar los acordes según los grados que ocupan en tres grupos principales : **1)** los de función tónica (**I, III y VI**); **2)** los de función subdominante (**II** y **IV**); y **3)** los de función dominante (**V** y **VII**). En las progresiones más conocidas y usadas, los acordes se dirigen de uno a otro grupo funcional de esta forma:

TONICA ⟷ SUBDOMINANTE
⟷ DOMINANTE ⟷

El trabajo que sugiero es el de crear progresiones teniendo en cuenta, por el momento, estas simples pautas que siguen: **1)** lo más usual es empezar una progresión por un ler grado y terminar en el mismo, pero se puede comenzar y terminar en cualquier grado; **2)** para «planear» la progresión, les sugiero que usen la siguiente tabla:

I	I	(II)	III	IV	V	VI	VII
II	I	II	●	●	V	VI	VII
III	(I)	●	III	IV	●	VI	(VII)
IV	I	II	●	IV	V	(VI)	VII
V	I	●	III	(IV)	V	VI	VII
VI	●	II	III	IV	V	VI	VII
VII	I	●	(III)	●	V	VI	VII

Esta tabla muestra, según el grado en que estemos (margen izquierdo de arriba a abajo), a cuál otro dirigirnos (los que están dispuestos horizontalmente). Los grados entre paréntesis son movimientos poco recomendables. Los tachados son muy poco recomendables. Pero, en última instancia, podemos dirigirnos de cualquier acorde a cualquier otro, juzgando con el oído la suerte de tal progresión. Por ejemplo, empiezo una progresión por **I**. ¿Adónde puedo ir? Veo que, menos a (**II**), a todos los demás. Elijo ir a **VI**; bien, ahora estoy en el margen izquierdo en el **VI**. ¿Adónde ir? Veo que, menos a **I**, a todos los demás. Elijo dirigirme a **IV**. Ahora estoy en el margen izquierdo sobre el **IV**. ¿Adónde ir? Menos a **III** o **VI**, a

todos los demás. Elijo el **VII**. ¿De ahí, a dónde voy? Menos a **II**, **III** o **IV**, a todos los demás. Elijo volver a **I**. La progresión resultante es - **I VI IV VII I**.

Recomiendo buscar muchas de estas progresiones «teóricamente correctas».

El trabajo sigue eligiendo:

1) La tonalidad (altura). Recuerden que existen siete con sostenidos, siente con bemoles y una sin sostenidos ni bemoles.

2) La modalidad (mayor o menor); a donde pertenezcan los grados elegidos.

3) El tipo de acordes que representarán a cada grado. En este punto les suguiero:

a) usar las diferentes díadas que representan a un mismo grado (ver ejemplos 39 y 40 del capítulo «Intervalos »).

b) usar tríadas en cualquier inversión pero en disposición cerrada (ver ejemplo 15 de «Tríadas de la modalidad mayor» y ejemplos 17, 18 y 19 de «Tríadas de la modalidad menor - disposiciones directas»).

c) usar tríadas en cualquier inversión pero en disposición abierta (ver ejemplo 16 «Tríadas de la modalidad mayor» y ejemplos 17, 18 y 19 de «Tríadas de la modalidad menor - disposiciones directas»);

d) usar acordes de cuatro voces en posición fundamental (ver ejemplos 32 al 38 de «Acordes de cuatro voces « y puntos 1, 2 y 3 con sus correspondientes ejemplos del item «Acordes de cuatro voces de la modalidad menor» y, luego, buscar posiciones en el diccionario de acordes).

e) usar acordes de cuatro voces en cualquier inversión (misma recomendación de ejemplos que el punto d) antes visto.

f) usar acordes de novena, oncena y/o trecena. Cerciorarse qué novenas, oncenas y trecenas le corresponden a cada grado, según el tipo de acorde pero confiar en los ejemplos 32 al 52 del capítulo «Acordes»).

g) Mezclar los puntos D, E y F.

h) Las consideraciones del próximo item «Sustitución según función».

NOTA: En caso de elegir el modo menor para esta progresión (**I VI IV VII I**), recordar que algunos grados están descendidos; por lo tanto, esta progresión quedaría: **I ♭VI IV VII (ó ♭VII) I**.

↑ ↑

•SUSTITUCION SEGUN FUNCION

En la modalidad mayor, los acordes (grados) que pertenecen a la misma función son sustituíbles entre sí:

1) Función tónica - **I** por **III** y vice versa **VI** por **I** y vice versa

2) Función subdominante - **II** por **IV** y vice versa

3) Función dominante - **V** por **VII** y vice versa

En la modalidad menor se sustituyen así:

1) Función tónica - **Im** por **♭III** y vice versa **♭VI** por **Im** y vice versa

2) Función subdominante - **IVm** por **♭ VI** y vice versa
IV 7 por **VI°** y vice versa
II° por **♭VII 7** y vice versa

3) Función dominante - **V7** por **VII°7** y vice versa

Ejemplo de sustitución según función en la progresión anterior:

1) Progresión original -	I	VI	IV	VII	I
2) Progresión modificada	↑		↑	↑	
por sustitución según función-	III	VI	II	V	I

Esta modificación provee variedad en el caso de repeticiones de la progresión original. Los acordes a usar en este progresión modificada siguen las pautas de los puntos a) al g).

•CICLOS

•Los acordes pueden progresionar por ciclos de segundas ascendesntes y/o descendentes, (las segundas descendentes pueden considerarse como ciclo de séptimas ascendentes) Schoenberg llama a estas progresiones superfuertes.

-Ciclo de segundas ascendentes - **I II III IV V VI VII**

-Ciclo de segundas descendentes (ó séptimas ascendentes) - **I VII VI V IV III II**

•Los acordes pueden progresionar por ciclos de terceras ascendentes y/o descendentes (las terceras descendentes pueden considerarse como ciclo de sextas ascendentes) Schoenberg llama a las progresiones de terceras ascendentes, descendentes y a las de terceras descendentes, progresiones fuertes y ascendentes.

- Ciclo de terceras ascendentes - **I III V VII II IV VI**
- Ciclo de terceras descendentes (ó sextas ascendentes) - **I VI IV II VII V III**

•Los acordes pueden progresionar por ciclos de cuartas ascendentes y/o descendentes (las cuartas descendentes pueden considerarse quintas ascendentes) Schoenberg llama a las progresiones de cuarta ascendentes, progresiones fuertes o descendentes y a las de cuarta descendente y quinta ascendente, progresiones descendentes.

- Ciclo de cuartas ascendentes - **I IV VII III VI II V**
- Ciclo de cuartas descendentes - **I V II VI III VII IV**

Puede comenazarse cualquier ciclo (o porción del mismo) por otro grado cualquiera que no sea primero (**I**)

EJEMPLO

a) Ciclo de cuartas ascendentes empezando por **III - III VI II V I**

b) Ciclo de terceras descendentes empezando por **VI - VI IV II VII**

Los acordes que le corresponden a cada grado pueden respetar la armonización de una escala dada y también se pueden elegir otros que no correspondan.

EJEMPLO

CICLO DE SEGUNDAS ASCENDENTES

a) **VIm7 V7 IVM7 IIIm7** = corresponden a la armonización de la escala Mayor Jónica

b) **$VI7^{b}5$ Vm7 $IV7^{sus}_{4}$ IIIM7** = no corresponden a una armonización de escala conocida

c) **VI7 13 V7 13 IV7 13 III7 13** = todos los acordes de la misma especie (paralelismo)

• RITMO ARMONICO

Hemos de considerar también el lugar que ocupan los acordes en los tiempos de los compases, según sus funciones. Primero, calificaremos los acordes de función tónica como «estables» (no necesitan progresionar a otro acorde); los de función subdominante como «algo activos» (tienen cierta tendencia a progresionar); y los de función dominante como «muy activos» (tienen una imperiosa necesidad de progresionar a otro acorde); estos acordes poseen por lo general el intervalo de tritono entre sus notas; ver «Intervalos».

De acuerdo a los tiempos fuertes y/o débiles de los compases, los acordes pueden ubicarse de la siguiente manera:

- En los tiempos fuertes van bien acordes estables (**I, III, VI**) o algo activos (**II, IV**);
- En los tiempos débiles van bien los acordes algo activos (**II, IV**) o los muy activos (**V, VII**).

Un compás puede dividirse en fuerte/débil - | F D |
/ / / /

Allí van bien las siguientes combinaciones:

1) ‖ F D ‖ o sea ‖ II V ‖
(activo)(activo)

2) ‖ F D ‖ o sea ‖ I IV ‖ o ‖ I V ‖
(estable)(activo)

3) ‖ F D ‖ o sea ‖ I VI ‖ o ‖ III VI ‖
(estable)(estable)

4) ‖ F D ‖ o sea ‖ V IV ‖
(activo)(estable)

La característica fuerte/débil puede estar repartida en un grupo de compases:

1) ‖ F (1) | D (2) ‖ o sea ‖ II (1) | V (2) ‖ o ‖ I (1) | V (2) ‖ etc.

1 2 3 4 1 2 3 4

2) ‖ F | F | D | D ‖ o sea ‖ II | ⁒ | V | ⁒ ‖ etc.

//// //// //// //// //// //// //// ////

En el caso de nuestra progresión original **I VI IV VII I**, vemos que **I** y **VI** son estables y **IV** y **VII** son activos. Así que podrían usarse así:

1 F 2 D 3 F

1) ‖ I VI | IV VII | I | etc.

// // // // //////

1 F 2 D 3 F D 4 F

2) ‖ I | VI | IV VII | I | etc.

//// //// // //

1 F 2 D 3 F 4 D 5 F

3) ‖ I | VI | IV | VII | I | etc.

//// //// //// //// ////

1 F 2 F 3 D 4 D 5 F 6 D 7 F

4) ‖ I | ⁒ | VI | ⁒ | IV | VII | I | etc.

//// //// //// //// //// //// ////

1 F D F D 2 F

5) ‖ I VI IV VII | I | etc.

/ / / / ////

1 F D 2 F 3 D 4 F

6) ‖ I VI | IV | VII | I | etc.

// // //// //// ////

*Lo mismo equivaldría para la progresión modificada por la sustitución según función (**III VI II V I**).*

•DOMINANTES SECUNDARIOS

El **V7** de una modalidad mayor o menor es llamado dominante principal. Cada uno de los restantes acordes del **II** al **VII** puede hacer uso de su propio **V7** llamados dominantes secundarios:

DOMINANTE PRINCIPAL

I	II	III	IV	(V)	VI	VII
	V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	V7/VII

DOMINANTES SECUNDARIOS

Se nombran - quinto séptima de segundo, de tercero, de cuarto, etc.

Además del **V7**, se consideran dominantes secundarios al **VIIm7(^{b5})** y al **VII°7**. El símbolo para **m7(^{b}5)** es: **Ø**.

DOMINANTE PRINCIPAL

I	II	III	IV	(V)	VI	(VII)
	1) V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	V7/VII
	2) VIIØ/II	VIIØ/III	VIIØ/IV	VIIØ/V	VIIØ/VI	VIIØ/VII
	3) VII°7/II	VII°7/III	VII°7/IV	VII°7/V	VII°7/VI	VII°7/VII

DOMINANTES SECUNDARIOS

• SUSTITUTO TRITONAL

También sumamos al concepto de dominante secundario a los sustitutos tritonales. Todo dominante de séptima es sustituíble por otro dominante de séptima cuando las fundamentales (o tónicas) de ambos acordes se encuentren a distancia de cuarta aumentada o quinta disminuída, por ejemplo **C7 x G^{b}7 (ó F#7)**. El motivo es que ambos comparten su «corazón» que es el intervalo de cuarta aumentada o quinta disminuída (tritono) que se forman entre la tercera mayor y séptima menor de uno u otro acorde. Si faltara una de esas dos notas, el acorde no tendría cualidad de dominante.

EJEMPLO 1: SUSTITUTO TRITONAL.

Este acorde suele cifrarse como $^{\flat}$**II7**. Así que, en conclusión, los grados **II** al **VI** pueden llevar como dominantes secundarios a **V7, VIIm7($^{\flat 5}$), VII°7** y $^{\flat}$**II7**. El $^{\flat}$**II7** también se aplica a **I**.
Resumen final:

DOMINANTE PRINCIPAL

I	II	III	IV	(V)	VI	(VII)
$^{\flat}$II7/I	1) V7/II	V7/III	V7/IV	V7/V	V7/VI	V7/VII
	2) VIIØ/II	VIIØ/III	VIIØ/IV	VIIØ/V	VIIØ/VI	VIIØ/VII
	3) VII°7/II	VII°7/III	VII°7/IV	VII°7/V	VII°7/VI	VII°7/VII
	4) $^{\flat}$II7/II	$^{\flat}$II7/III	$^{\flat}$II7/IV	$^{\flat}$II7/V	$^{\flat}$II7/VI	$^{\flat}$II7/VII

DOMINANTES SECUNDARIOS

Con respecto al ritmo armónico - como son acordes dominantes (muy activos), por lo general irán en tiempos débiles.

Si a nuestra progresión original le interpusiéramos dominantes secundarios, podría quedar así:

Progresión original - **I VI IV VII I**
Con dominantes secundarios:

1 2 3 4 5 6

‖ I | VII°7/VI | VI VIIm7($^{\flat 5}$)/IV | IV | V7/VII VII°7/VII $^{\flat}$II7/VII VII°7 | I ‖

Con acordes puede quedar así:

1 2 3 4 5 6

‖ CMaj 7 | G$^{\#}$°7 | Am7 Em7$^{(\flat 5)}$ | FMaj 7 | F$^{\#7\ 13}$ G°7 C$^{7\ 9}$ B°7 | CMaj ‖

I VII°7/VI VIm7 VIIØ/IV IV V7/VII VII°7/VII $^{\flat}$II7/VII VII I

• ACORDES DISMINUIDOS DE PASO

Los acordes disminuídos séptima también suelen usarse como «suavizadores» en las progresiones y/o secuencias de acordes especialmente cuando éstos se encuentran a distancia de un tono, uno de otro; por ejemplo:

DISTANCIA DE UN TONO

| C | F | Em E$^{\flat}$°7 | Dm G7 | C |

I IV III $^{\flat}$III°7 II V I

↑ de paso a ↑

También es usado en progresiones y/o secuencias de acordes invertidos, incluso provocando paso entre acordes que, en realidad, están a distancia de semitono; por ejemplo:

Distancia de semitono entre F y E

F/A Em/G
IV III

con acorde disminuído:

F/A A$^{\flat}$°7 Em/G
IV °7 de paso III

A$^{\flat}$ provoca paso entre los bajos de los acordes.

• TONICIZACION (MODULACIONES TEMPORARIAS)

A cualquier acorde mayor o menor puede dársele temporariamente carácter de tónica. Para esto, tales acordes son precedidos de otros acordes de la modalidad mayor o menor que asumen.

1) Lo más común es preceder a un acorde mayor de su propio **IIm7** y **V7**.

‖ **I** | **^{b}VI** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm7/^{b}VI V7/^{b}VI** | **^{b}VI** ‖ etc.

2) Si el acorde es menor, se usa **IIm7$^{(b5)}$**

‖ **I** | **IIIm** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm$^{(b5)}$/III V7$^{(\#5)}$/III** | **IIIm** ‖ etc

3) Pueden usarse progresiones más complicadas:

‖ **I** | **IIIm** ‖ se convierte en ‖ **I** | **^{b}III/IIIm ^{b}VI/IIIm** | **IIm7$^{(b5)}$/IIIm V7$^{(\#5)}$/IIIm** | **IIIm** ‖ etc.

4) El **V7** puede sustituirse por **^{b}II7** (ver sustitución tritonal):

‖ **I** | **^{b}VI** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm7/^{b}VI ^{b}II7/^{b}VI** | **^{b}VI** ‖ etc.

5) Además, pueden usarse **VIIm7$^{(b5)}$** y **VII°7** como sustitutos del **V7**:

‖ **I** | **IIIm** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm7$^{(b5)}$/IIIm VII°7/IIIm** | **IIIm** ‖ etc.

6) Cada acorde de tonicización puede llevar sus dominantes secundarios :

‖ **I** | **^{b}VI** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm7/^{b}VI V7/^{b}VI** | **^{b}VI** ‖

que a su vez se convierte en ‖ **I V7/IIm7/^{b}VI** | **IIm7/^{b}VI VIIØ/V7/^{b}VI** | **V7/^{b}VI** | **^{b}VI** ‖ etc.

7) El acorde tonicizado puede no estar al final de la progresión que lo antecede formando una cadencia rota:

‖ **I** | **IIIm** ‖ se convierte en ‖ **I** | **IIm7$^{(b5)}$/IIIm VII°7/IIIm** | **IIm7 V7** | **I** ‖ etc.

¿¿no debería estar **IIIm**??

8) Podrían formarse cadenas de dominantes

‖ **I** | **VI** ‖ se convierte en ‖ **I** | **V7/VI** | **VI** ‖ que a su vez se convierte en ‖ C | C$^{\#}$7 F$^{\#}$7 | B7 E7 | Am ‖ etc

C Am — C E7 Am — **I V7 de V7 de V7 de V7 de**

9) Cada uno de estos dominantes puede estar precedido de un **IIm7**

‖ C | G$^{\#}$m7 C$^{\#}$7 | C$^{\#}$m7 F$^{\#}$7 | F$^{\#}$m7 B7 | Bm7 E7 | Am ‖ etc.

I IIm7 V7 de **IIm7 V7** de **IIm7 V7** de **IIm7 V7** de

10) Cada dominante de la cadena (o alguno de ellos) puede ser sustituído por el tritonal:

‖ C | G$^{\#}$m7 G7 | C$^{\#}$m7 C7 | F$^{\#}$m7 F7 | E7 | Am ‖ etc.

I IIm7 ^{b}II7 IIm7 ^{b}II7 IIm7 ^{b}II7 V7 VI

sustituto de C$^{\#}$7 — sustituto de F$^{\#}$7 — sustituto de B7

11) A su vez, cada dominante de la cadena (o alguno de ellos) podría llevar sus dominantes secundarios menos su quinto séptima: — **CADENA DE DOMINANTES** —

‖ C | D7 C$^{\#}$7 | E$^{\#}$m7$^{(b5)}$ F$^{\#}$7 | C7 B7 | E7 | Am ‖ etc.

I ^{b}II7 de **VIIØ** de **^{b}II7** de **V7 VI**

12) También los dominantes de la cadena pueden estar tonicizados:

CADENA DE DOMINANTES

‖ C | D$^{\#}$m7 G$^{\#}$7 | C$^{\#}$7 | A$^{\#}$m7 D$^{\#}$m7 | G$^{\#}$m7 C$^{\#}$7 G7 | F$^{\#}$7 | B7 | E7 | Am ‖ etc.

I IIm7 V7 de **IIIm7 VIm7 IIm7 V7 ^{b}II7** de **VI**

Estas tonicizaciones pueden formar cadencias rotas:

‖ C | D#m7 G#7 | A#m7 D#m7 | G#m7 C#7 G7 | B7 | E7 | Am ‖ etc.

I IIm7 V7 IIIm7 VIm7 IIm7 V7 ♭II7 de **VI**

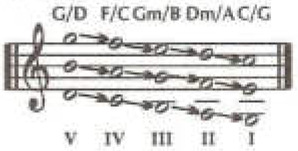
de C# que no esta aqui ↑ — F# que no esta aqui ↑

• PARALELISMO

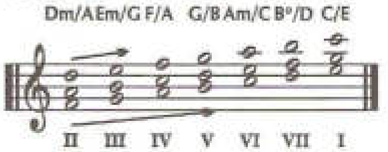
Cuando todas las voces de un acorde se mueven en la misma dirección ascendente y/o descendente hacia otro acorde, se forma un movimiento llamado «paralelo».

1) Se llama «armonía paralela diatónica» cuando se respeta el tipo de acorde que le corresponda a cada grado de la escala que se esté usando. Acordes progresionando paralelamente en la escala mayor jónica:

EJEMPLO 1



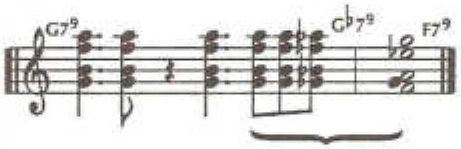
EJEMPLO 2



2) Se llama «armonía paralela cromática» cuando la progresión paralela se da entre acordes de estructura similar:

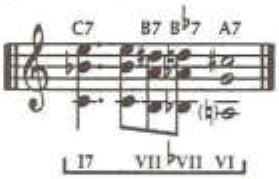
En los blues de **V** a **IV** grado

EJEMPLO 3



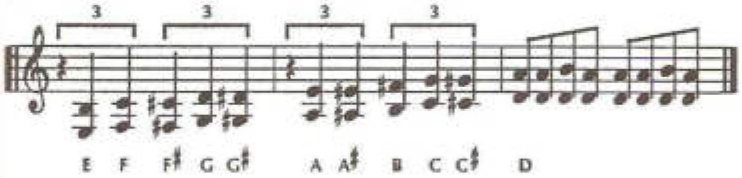
En los blues de **I** a **VI** grado

EJEMPLO 4



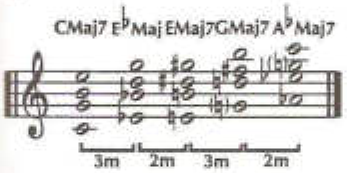
En un rock and roll

EJEMPLO 5



3) Se llama «armonía paralela exacta» cuando las fundamentales de acordes similares se mueven de una a otra, respetando un plan interválico predeterminado:

EJEMPLO 6



Esta técnica tiene el propósito de embellecer y variar en las progresiones y/o secuencias de acordes. Funciona bien en introducciones y/o finales para cambios de parte o para entrar y salir de los solos.

• SECUENCIA

La repetición es uno de los recursos más utilizados para dar coherencia a las ideas musicales. Una verdadera secuencia se considera a tres repeticiones seguidas. Cada repetición puede tener variantes rítmicas melódicas y armónicas.

Se llama «secuencia no modulante» cuando las repeticiones se dan en otro nivel de la misma escala:

EJEMPLO 1

Todos los acordes pertenecen a la tonalidad, de DoM.

‖ G7 Am7 FMaj7 | Em7 FMaj7 Dm7 | C Dm7 BØ | C ‖

V VI IV III IV II I II VII I

Se llama «secuencia modulante» cuando las repeticiones cambian de tonalidad y/o modalidad:

EJEMPLO 2

‖ G7 Am7 FMaj7 | $C^{\flat}$Maj7 $D^{\flat}7\binom{9}{13}$ $B7^{(\flat 5)}$ | $A^{\flat}$m7 $A^{\sharp}$7 13 $G^{\flat}$ Maj7 | etc.

V VI IV $^{\flat}$VI $^{\flat}$VII $V^{(alt)}$ II $^{\flat}$II7 I

Do Mayor — Mi$^{\flat}$ menor — Sol$^{\flat}$ Mayor

• MODULACION

Es el abandono definitivo de una tonalidad y su reemplazo. La nueva tonalidad puede ser más o menos cercana. Cuando entre las dos tonalidades hay una nota de diferencia, se trata de tonalidades vecinas. Estas se encuentran a una cuarta o quinta ascendente, por ejemplo:

C — cuarta - F ($B^{\flat}$ nota de diferencia)
  \ quinta - G ($F^{\sharp}$ nota de diferencia)

A mayor cantidad de notas de diferencia, la vecindad es más lejana.

Una de las formas de modulación más usadas es por medio de acordes comunes a ambas tonalidades (acorde pivote), por ejemplo:

‖ CMaj7 | B7 | Em7 | Am7 | $A^{\flat}$7 13 | GMaj7 |

I V/III IIIm VI en Do

II en Sol $^{\flat}$II7 I

El abandono repentino de la tonalidad se llama «modulación abrupta». Por ejemplo:

Do Mayor ———— Re Mayor

‖ FMaj7 | Em7 | Dm7 | CMaj7 | DMaj7 | $C^{\sharp}$m7 | Bm7 | AMaj7 etc.

IV III II I IV III II I

El ejemplo tiene un «aire» de secuencia.

En este ejemplo se puede suavizar el abandono de la tonalidad con un acorde disminuído de paso:

‖ FMaj7 | Em7 | Dm7 | CMaj7 | $C^{\sharp}$°7 | DMaj7 | $C^{\sharp}$m7 | Bm7 | AMaj7 etc.

(Do mayor) ____ (de paso) ____ (Re Mayor) ____

Las reinterpretaciones que pueden hacerse de las inversiones de los acordes disminuídos pueden usarse como acordes «pivote» para cambiar de tonalidad; por ejemplo:

Do Mayor ———— $E^{\flat}$ Menor

‖ Dm7 | G7 | Dm7 | G7 $A^{\flat}$°7 | B°7 D°7 ‖: $E^{\flat}$m7 | $B^{\flat}7^{(\sharp 9)}$:‖ etc.

II V II V VII°7 de inversiones de Im V7

Una modulación puede tener pasos intermedios antes de llegar a la nueva tonalidad. Por ejemplo, para ir de Do Mayor a Mi Mayor, pasando por Re Mayor y Mi^{b} Mayor:

Do Mayor | Re Mayor | Mi^{b} Mayor | Mi Mayor

‖ Dm7 D^{b}7$^{(\#9)}$ | CMaj7 | Bm7 A7 | Fm7 B$^{b7\ 13}$ | B$^{7\ 13}$ D$^{\#o}$7 | EMaj7 ‖ etc.

II ^{b}II7 I VI V II V V7 VIIº7 I

La división simétrica de la octava también ofrece posibilidades originales para modular.

• DIVISION SIMETRICA DE LA OCTAVA

Una octava puede ser dividida simétricamente en 2, 3, 4, 6 y 12 partes iguales; por ejemplo:

- División en dos partes (tritono):

DO Re^{b} Re Mi^{b} Mi Fa **FA$^{\#}$** Sol La^{b} La Si^{b} Si **DO**

- División en tres partes - tres terceras mayores (se asemeja a una tríada aumentada):

DO Re^{b} Re Mi^{b} **MI** Fa Fa$^{\#}$ Sol **LA^{b}** La Si^{b} Si **DO**

- División en cuatro partes - cuatro terceras menores (se asemeja a un acorde º7):

DO Re^{b} Re **MI^{b}** Mi Fa **FA$^{\#}$** Sol La^{b} **LA** Si^{b} Si **DO**

- División en seis partes - seis segundas mayores (escala tonal):

DO Re^{b} **RE** Mi^{b} **MI** Fa **FA$^{\#}$** Sol **LA^{b}** La **SI^{b}** Si **DO**

- División en doce partes - doce segundas menores (escala cromática):

DO RE^{b} RE MI^{b} MI FA FA$^{\#}$ SOL LA^{b} LA SI^{b} SI DO

También existen otras divisiones, como:

- Escala disminuída:

DO Re^{b} **RE MI^{b}** Mi **FA FA$^{\#}$** Sol **LA^{b} LA** Si^{b} **SI DO**

2ªM 2ªm 2ªM 2ªm 2ªM 2ªm 2ªM 2ªm

- Escala simétrica disminuída:

DO RE^{b} Re **MI^{b} MI** Fa **FA$^{\#}$ SOL** La^{b} **LA SI^{b}** Si **DO**

2ªm 2ªM 2ªm 2ªM 2ªm 2ªM 2ªm 2ªM

Sabiendo esto, digamos que las fundamentales de acordes similares y/o distintos tocarán estos puntos de división simétrica de la octava dando lugar a secuencias de acordes más o menos originales; por ejemplo:

- División en tres partes - Do7 Mi7 La^{b}7 Do7

3ªM 3ªM 3ªM

- División en cuatro partes - Do7 Mi^{b}Maj7 Fa$^{\#}$m7 La7sus4 Dom7/9

3ªm 3ªm 3ªm 3ªm

- La división puede ser interrumpida; por ejemplo:

Dom7 Re7 Miº7 Fa$^{\#}$Maj7 La^{b}7sus4 Sol7sus4 Sol7 Do

2ºM 2ºM 2ºM 2ºM Hasta aquí venía dividiendo en seis partes pero se interrumpió.

- La división puede darse con respecto a centros tonales por medio de cadencias más o menos simples que esbozan una tonalidad y que se mueven a otras tonalidades tocando puntos de algún tipo de división de la octava; por ejemplo, división en tres partes:

II	V	II	V	II	V	II	♭II	I
Rem7	Sol7	Fa#m7	Si7	Si♭m7	Mi♭7	Rem7	Re♭7	Do7
DO		MI		LA♭		DO		

3ºM — 3ºM — 3ºM

• TABLA DE FUNCION DE LAS NOTAS - ARMONIZACION DE UNA IDEA MELODICA

La tabla del ejemplo, al final de este texto, está pensada para ayudar en la composición. En ella vemos, en la primera columna vertical (izquierda) las notas del círculo de quintas, o sea las doce notas de la escala cromática; en la primera barra horizontal (arriba), las funciones que puede cumplir una nota en los distintos tipos de acorde. Debajo, en la segunda barra horizontal, vemos los acordes donde podría ubicarse tal nota.

Por ejemplo, si elegimos la primera nota de la columna del círculo de quintas, es decir la nota Do, vemos en la barra de funciones que podría ser la tónica, obviamente de cualquier tipo de acorde, mayor, menor, aumentado, disminuído o suspendido. La segunda opción es que podría ser la tercera menor de Lam (tríada), Lam7, LAº(tríada), Lam7$^{(b5)}$, Laº/. La tercera opción es que Do sea la 3ªM de La♭Mayor, La♭Maj6, La♭+, La♭7 $^{(5\#)}$. La cuarta opción muestra al Do como la cuarta suspendida de Sol7sus. Y así, sucesivamente.

Los acordes están esbozados en la segunda barra horizontal y , encolumnados hacia abajo, corresponden a cada nueva tónica.

Será conveniente hacer algunas reinterpretaciones enarmónicas de vez en cuando si no coincide el intervalo correctamente con el acorde.

Algunos usos:

a) Elegir una secuencia de acordes interesante como soporte de una nota pedal dada por otro u otros instrumentos (nota pedal es una nota que se mantiene durante varios cambios de acorde).

b) Armonizar una o varias notas de una melodía con acordes diferentes de los de la tonalidad de la escala de dicha(s) nota(s).

c) Simplemente, crear una progresión de acordes, como soporte armónico de una melodía, sin ajustarse a tonalidades, cadencias archiconocidas, normas, reglas, etc. y, guiándose por la sonoridad, aunque los acordes elegidos no tengan un origen o dirección tradicionalmente normal.

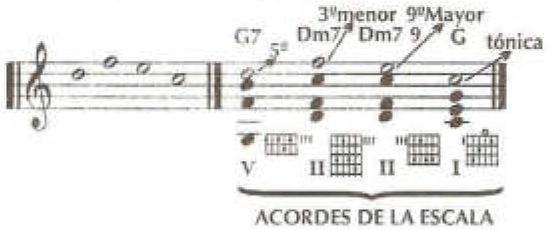
1º) TABLA

	tónica	3m	3M	4	5dis	5	5aum	6M	7dis	7m	Maj7	9m	9M	9aum	11	11aum	♭13	13
C	M,m, etc....	Am,º, Ø	A♭M, aum	G7sus 4	F#º, Ø	FM y m	Eaum	E♭6, m6	E♭º7	D7, Ø, m7	D♭Maj7	B7♭9	B♭M9, 9,m9	A7#9	Gm, Ø, º,sus	G♭6,M7, 7,aum	E, Øº7, 7	E7, sus
G	"	E	E♭	D	C#	C	B	B♭	B♭	A	A♭	F#	F	E	D	D♭	B	B♭
D	"	B	B♭	A	A♭	G	F#	F	F	E	E♭	C#	C	B	A	A♭	F#	F
A	"	F#	F	E	E♭	D	C#	C	C	B	B♭	A♭	G	F#	E	E♭	C#	C
E	"	C#	C	B	B♭	A	A♭	G	G	F#	F	E♭	D	C#	B	B♭	A♭	G
BC♭	"	A♭	G	F#	F	E	E♭	D	D	C#	C	B♭	A	A♭	F#	F	E♭	D
F#G♭	"	E♭	B	C#	C	B	B♭	A	A	A♭	G	F	E	E♭	C#	C	B♭	A
C#D♭	"	B♭	A	A♭	G	F#	F	E	E	E♭	D	C	B	B♭	A♭	G	F	E
A♭	"	F	E	E♭	D	D♭	C	C♭	B	B♭	A	G	G#	F	E♭	D	C	C♭
E♭	"	C	C♭	B♭	A	A♭	G	G♭	G♭	F	E	D	D♭	C	B♭	A	G	G♭
B♭	"	G	G♭	F	E	E♭	D	D♭	D♭	C	B	A	A♭	G	F	E	D	D♭
F	"	D	D♭	C	B	B♭	A	A♭	A♭	G	F#	E	E♭	D	C	B	A	A♭

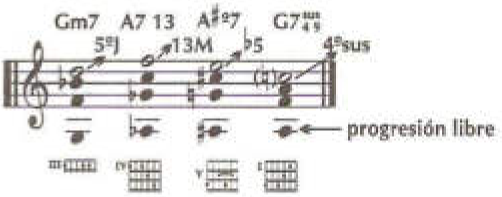
2º) EJEMPLOS DEL USO DE LA TABLA DE FUNCION DE LAS NOTAS

MELODIA ORIGINAL

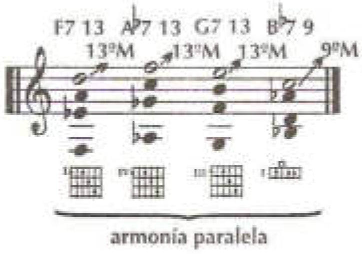
EJEMPLO 1



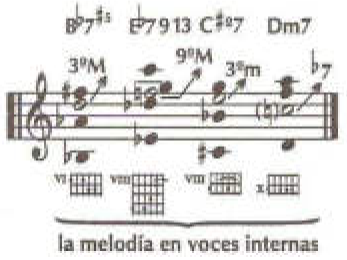
EJEMPLO 2



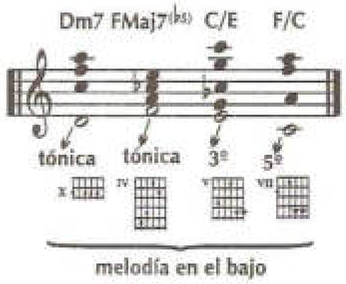
EJEMPLO 3



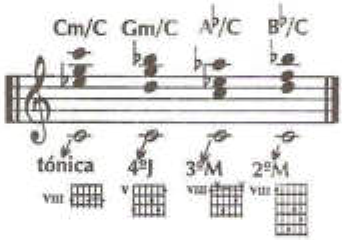
EJEMPLO 4



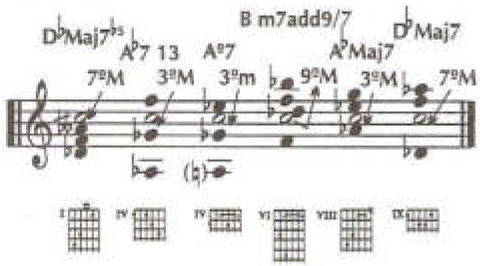
EJEMPLO 5



EJEMPLO 6



EJEMPLO 7



NOTA: Pedal en bajo.

NOTA: Pedal en voces internas.

NOTA: La melodía original siempre figurará en blancas.

• ARMONIZACION DE LOS MODOS LIDIO, MIXOLIDIO, DORICO Y FRIGIO

Hasta el momento hemos considerado los acordes que surgieron de las escalas mayor jónica y menor eólica y sus derivados artificiales menor armónica y menor bachiana. Pero es posible la composición sobre los modos dorico, frigio, lidio y mixolidio.

Los modos dórico y frigio son menores y los modos lidio y mixolidio son mayores.

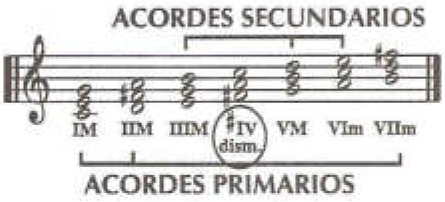
Con respecto de la escala mayor jónica, el modo lidio posee el cuarto grado ascendido (**#IV**) y es su principal característica. Así como el séptimo grado descendido (**bVII**) del modo mixolidio, tanto como el sexto grado ascendido **(VI)** de la dórica y el segundo descendido (**bII**) de la frigia.

Se consideran acordes primarios los acordes que surgen de estas cuatro escalas que posean esa nota característica ya que representan el «sabor» principal de estos modos. Se evita usar el acorde disminuído que se encuentra en todas ellas ya que sugiere el dominante de la escala mayor con el mismo número de sostenidos y/o bemoles que el modo en cuestión.

Los restantes acordes son considerados secundarios.

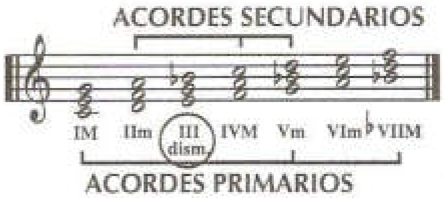
En el modo lidio son considerados primarios los acordes **I, II** y **VII** y secundarios los acordes **III, V** y **VI**. La tríada disminuída es el $^{\#}$**IV**.

EJEMPLO 1



En el modo mixolidio son acordes primarios los **I, V** y $^{\flat}$**VII**. Son secundarios los acordes **II, IV** y **VI**. La tríada disminuída es el **III**.

EJEMPLO 2

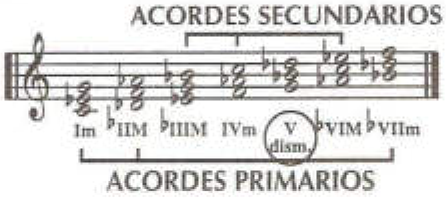


En el modo dórico los acordes primarios son **I, II** y **IV**.
Los secundarios son los acordes $^{\flat}$**III, V** y $^{\flat}$**VII**. La tríada disminuída es el **VI**.

EJEMPLO 3

En el modo frigio son acordes primarios los acordes **I**, $^{\flat}$**II** y $^{\flat}$**VII**. Son secundarios los acordes $^{\flat}$**III, IV** y $^{\flat}$**VI**. La tríada disminuída es el **V**:

EJEMPLO 4



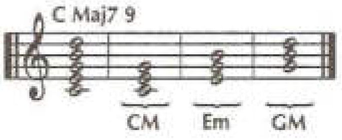
Pueden usarse acordes más grandes que tríadas, siempre que no provoquen tritono. Las progresiones se forman entre los acordes primarios y secundarios.

• ACORDES FORMADOS POR SUPERPOSICION DE TRIADAS

Un acorde de 7º, 9º, 11º y/o 13º puede desarmarse en dos o más tríadas.

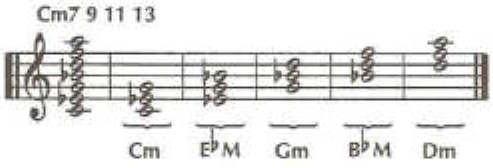
EJEMPLO 1

EJEMPLO 2

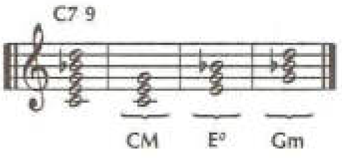


Estas tríadas pueden estar en disposiciones abiertas y/o cerradas juzgando por el oído como han de combinarse. Se aplican a dos instrumentos simultáneamente, dos guitarras o piano y guitarra, guitarra y tres saxos, etc.

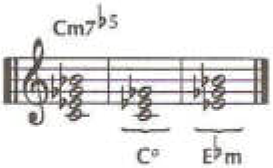
EJEMPLO 3



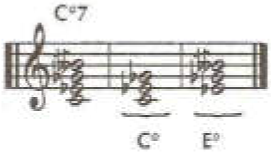
EJEMPLO 4



EJEMPLO 5



EJEMPLO 6



• ARMONIZACION INTEGRAL

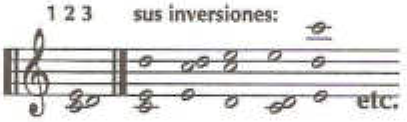
Es un **«rastrillaje»** por la escala calculando por posibilidades matemáticas, todos los acordes posibles, por ejemplo: asignamos un número a cada grado de la escala

C	D	E	F	G	A	B
1	2	3	4	5	6	7

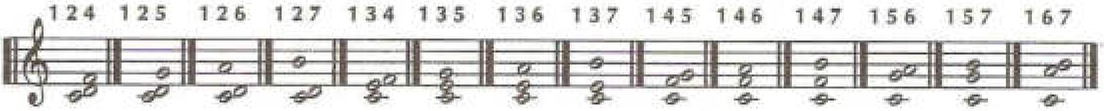
y como muestran los ejemplos del 1 al 5 se obtienen los acordes de tres, cuatro, cinco, seis y siete sonidos .

ACORDES DE TRES SONIDOS

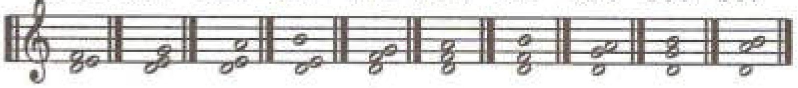
123 sus inversiones:



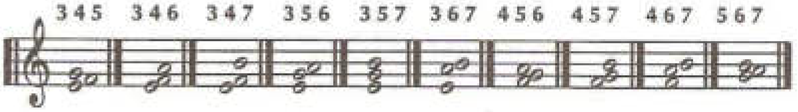
124 125 126 127 134 135 136 137 145 146 147 156 157 167



234 235 236 237 245 246 247 256 257 267

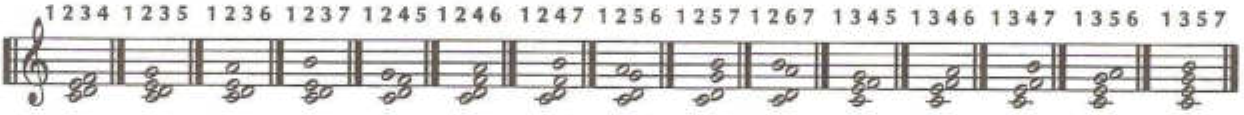


345 346 347 356 357 367 456 457 467 567



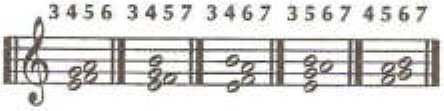
ACORDES DE CUATRO SONIDOS

1234 1235 1236 1237 1245 1246 1247 1256 1257 1267 1345 1346 1347 1356 1357



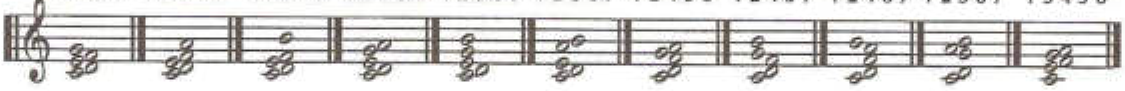
1367 1456 1457 1467 1567 2345 2346 2347 2356 2357 2367 2456 2457 2467 2567

3456 3457 3467 3567 4567

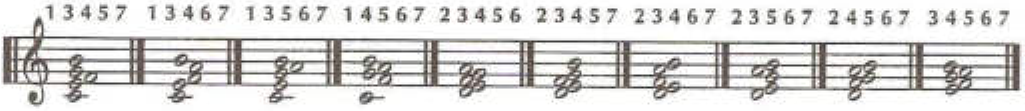


ACORDES DE CINCO SONIDOS

12345 12346 12347 12356 12357 12367 12456 12457 12467 12567 13456

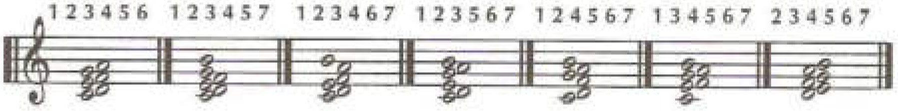


13457 13467 13567 14567 23456 23457 23467 23567 24567 34567

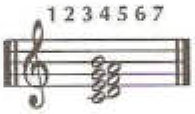


ACORDES DE SEIS SONIDOS

123456 123457 123467 123567 124567 134567 234567



ACORDE DE SIETE SONIDOS



NOTA: 1) No cuento las díadas ya que se corresponden con los intervalos.

2) Por cada acorde obtenido hay que considerar sus inversiones y disposiciones.

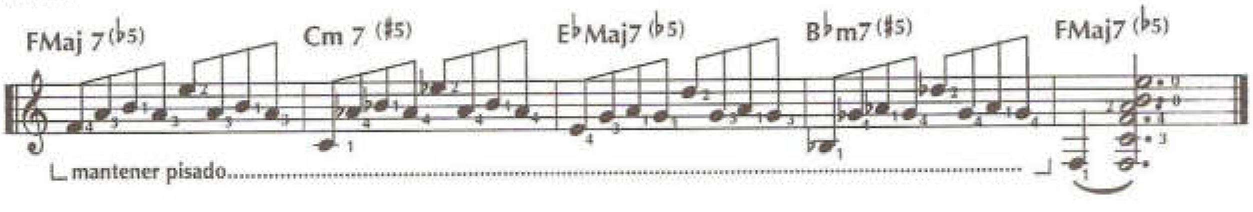
3) El concepto puede aplicarse a cualquier escala con más o menos notas.

4) Reconocerán algunos acordes anteriormente vistos en «Acordes que surgen de la armonización de la escala mayor».

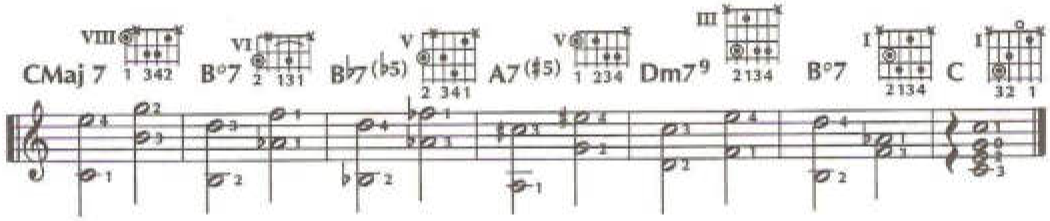
• ACOMPAÑAMIENTO

Una vez que tenemos una/s secuencia/s ó progresión/es de acordes podemos interpretarlas de diferentes maneras:

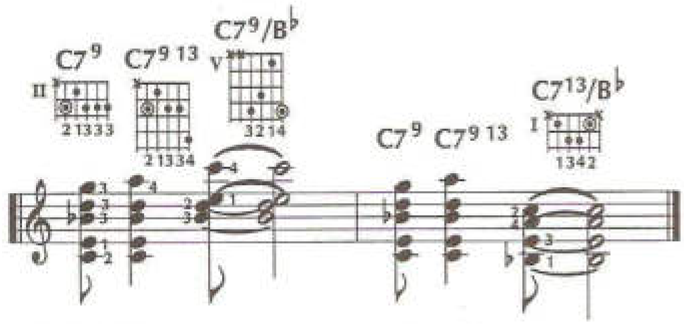
EJEMPLO 1 - Arpegiando con mano derecha (izquierda los zurdos) cada acorde. (Experimentar con varias combinaciones de dedos)



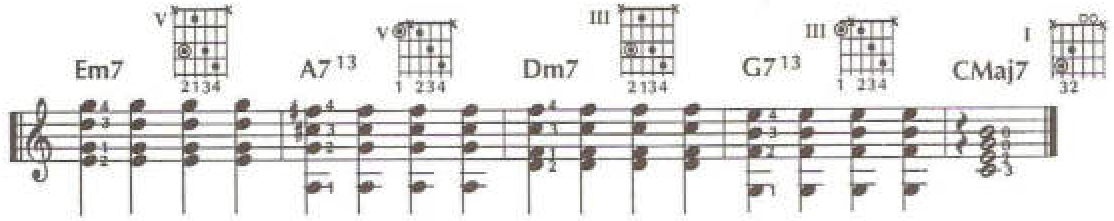
EJEMPLO 2 - Desmenuzando los acordes de a pares de notas. (Experimentar eligiendo otros pares de notas)



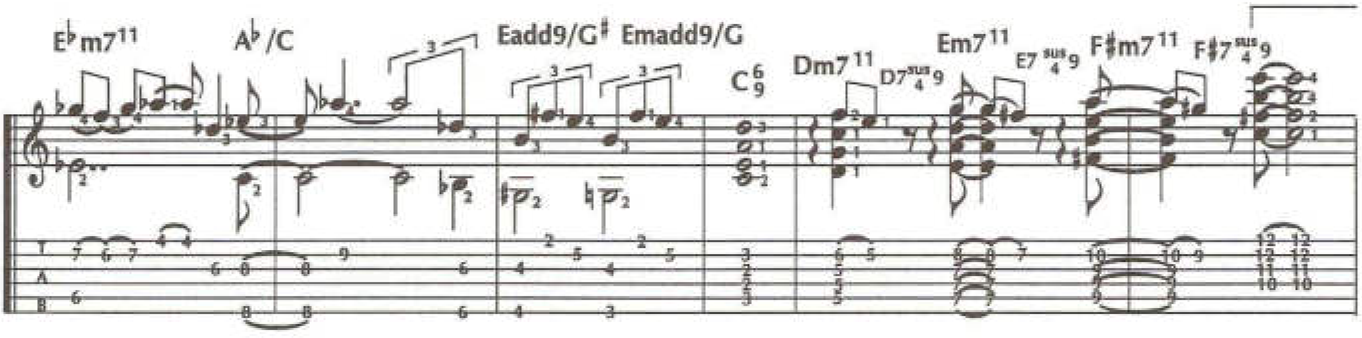
EJEMPLO 3 - Formar ritmos a partir de inversiones del mismo acorde.



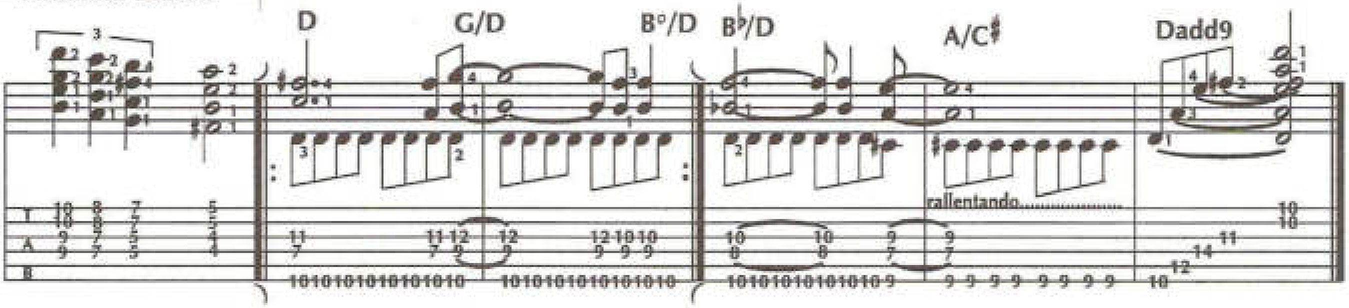
EJEMPLO 4 - Ritmos regulares: cada estilo propone ritmos diferentes, ejemplo **folklore**=zamba, chacarera, cueca, vidala, etc., **blues**= shuffle, funk, rock & roll, etc.



EJEMPLO 5 - Una melodía va por encima de los acordes (Chord melody) hacia el final acordes cuartales se mueven en paralelo y el bordón marca un pedal debajo de acordes que comparten el mismo bajo.



— Armonía cuartal —



Capítulo 5: FORMA

A través de los años, los temas han tomado infinidad de formas y sería casi imposible enumerar aquí todas ellas, ya que habría tantos ejemplos como canciones hay en el mundo. De cualquier manera, resumiento - una composición musical, básicamente puede dividirse de la siguiente forma:

• MOTIVO

Melodía de no más de un compás.

EJEMPLO 1

• SEMIFRASE

Es la respuesta del motivo. Puede ser binaria, dos compases (**EJEMPLO 2A**) o ternaria, tres compases (**EJEMPLO 2B**):

EJEMPLO 2A

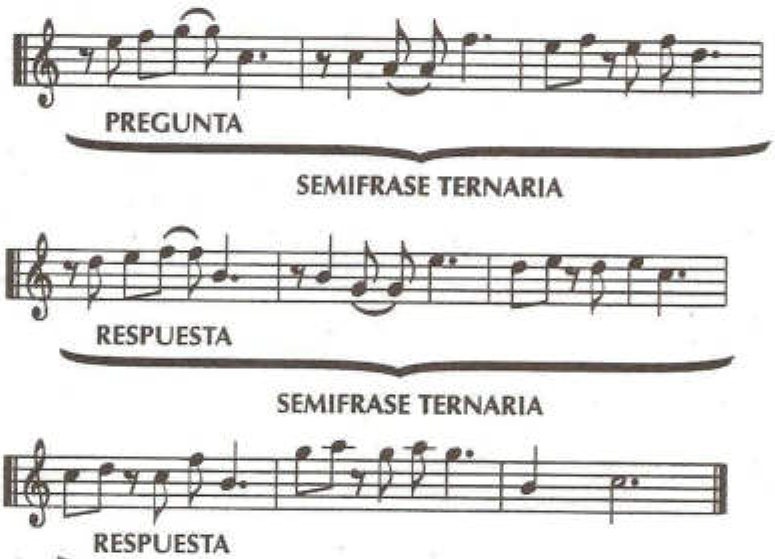
EJEMPLO 2B

•FRASE

Es formada por dos semifrases, binarias y/o ternarias, manteniendo el sentido de pregunta/respuesta y la combinación de ambas, formando frases asimétricas.

FRASE BINARIA
EJEMPLO 3A

FRASE TERNARIA
EJEMPLO 3B



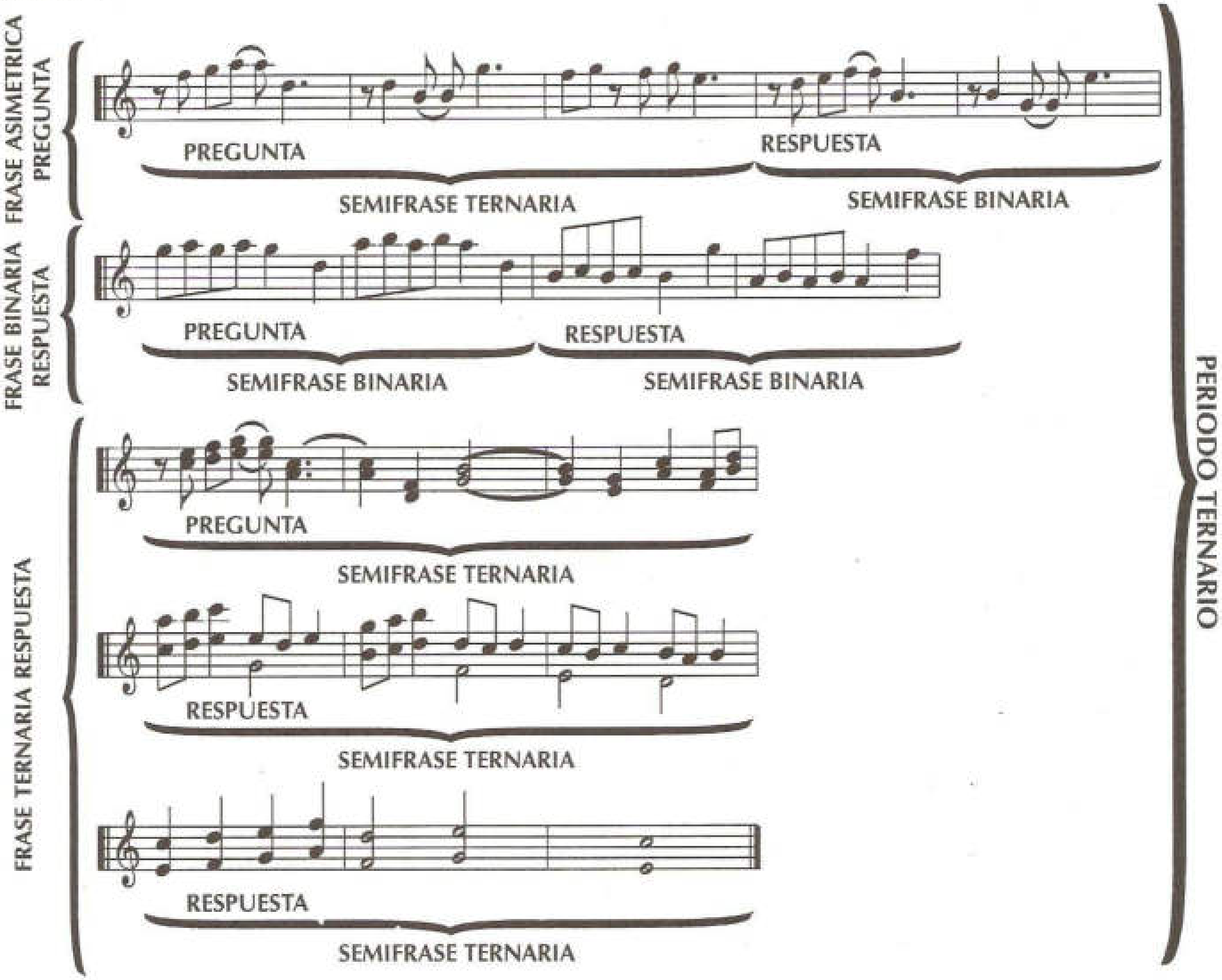
- FRASE ASIMETRICA
EJEMPLO 3C

• PERIODO

Es formado por dos frases (binario) o por tres frases (ternario).

Las frases pueden ser binarias, ternarias y/o asimétricas y combinarse de cualquier forma. A continuación, vemos un período ternario de 18 compases, formado por una frase asimétrica (binaria) como pregunta de cinco compases (3 y 2), una frase binaria como respuesta de cuatro compases (2 y 2) y una frase ternaria como segunda respuesta de 9 compases 3, 3 y 3.

EJEMPLO 4



Un tema puede tener varios períodos. A cada uno se le asigna una letra **A, B, C, D,** etc. y puede tomar distintas formas. Una misma letra repetida significa que es una variante del mismo período que quizás está funcionando como respuesta; por ejemplo **A A B A** = la primera y última A pueden ser iguales. La segunda A es una variante y B un período diferente.

También así: **A B A C** o **A B C A** e infinidad de formas diferentes.

Debemos tener en cuenta también las introducciones que, por lo general, tienen elementos del tema y sirven para preparar al oyente en el ritmo y tono de la obra. Los finales también suelen tener elementos ya escuchados en el tema con variantes como los «rallentandos» o «acellerandos». Tanto las introducciones como los finales pueden ser sorpresivos exponiendo la originalidad del compositor en varios sentidos.

• OTRAS FORMAS

Algunas formas se han establecido como moldes o patrones desde canciones que se hicieron muy populares, como es el caso del Blues, lo mismo que infinidad de otros estilos pero, por mi preferencia y mejor conocimiento de éste, describo a continuación algunos detalles.

El Blues tiene muchas formas pero la más clásica es la de un solo período de doce compases, formado por frases distintas (o no) que se repite las veces necesarias según la letra y los solos.

El Rhythm and Blues es una denominación que se da a diferentes formatos de blues con la influencia de otros estilos como el Jazz, Funk e, incluso, ritmos latinos como la rumba, conga, calipso, etc.

Dentro del Blues también existen canciones sin formato definido, basadas en un motivo («riff») que se repite constantemente o la superposición de varios «riffs» tocados por distintos instrumentos.

Blues de 12 compases:

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A -	I	%	%	%	IV	%	I	%	V	IV	I	V

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
B -	I	IV	I	%	IV	%	I	%	V	IV	I IV	I V

El Rock and Roll clásico toma la forma del Blues con algunas variantes, a saber:

1) repite el **V** grado en el compás 10
2) los compases 11 y 12 son de **I** (es decir, no hay turnaround)
3) el ritmo es puro cuatro cuartos (4/4) Por ejemplo:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
I	%	%	%	IV	%	I	%	V	%	I	%

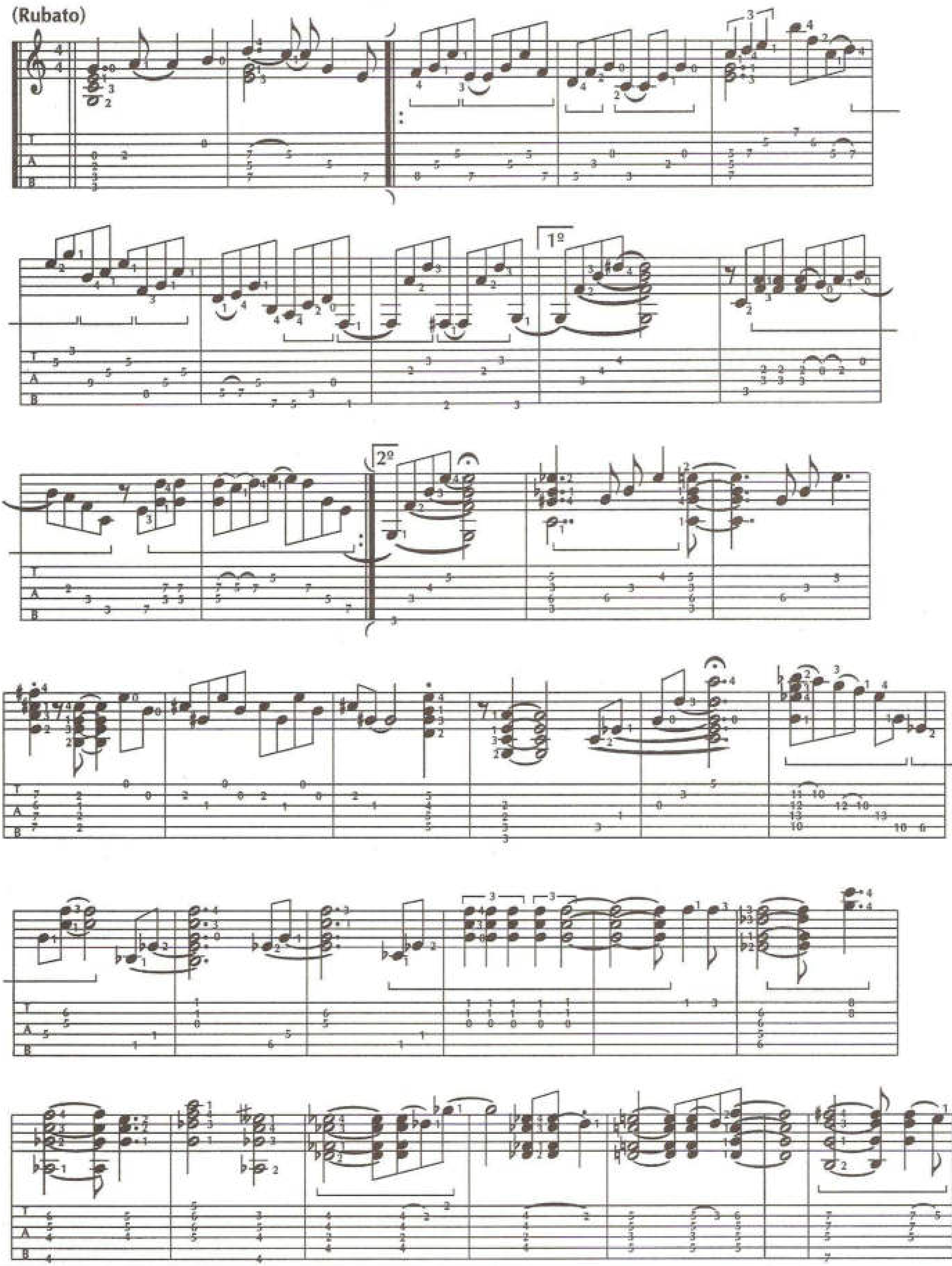
Son derivados del Rock and Roll el Boogie-Woogie y el Rock a Billy.

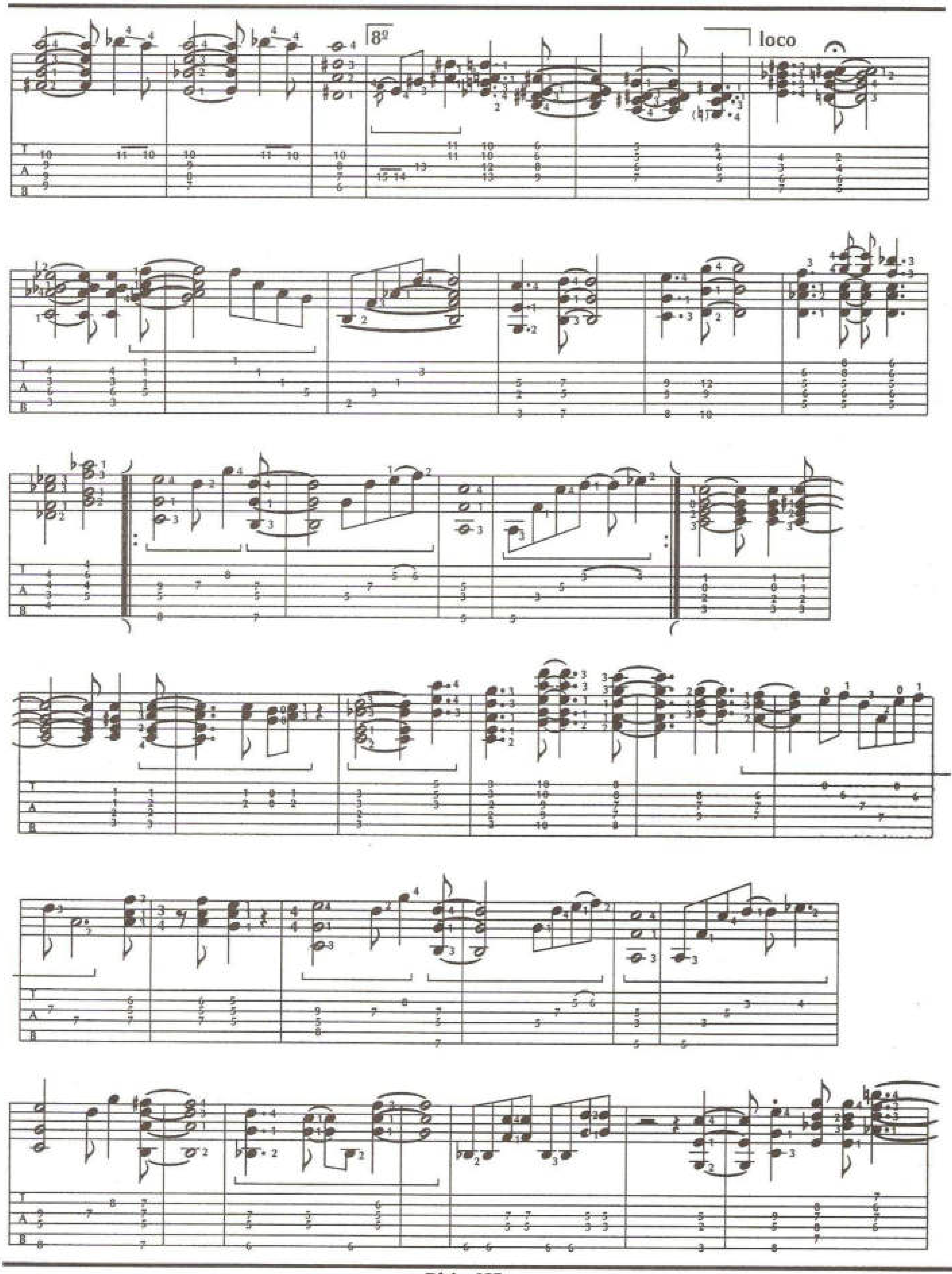
En el Jazz, la forma se ve transformada constantemente a lo largo de la historia y es precisamente esta su principal característica - el contínuo cambio, renovación e influencia en los demás estilos.

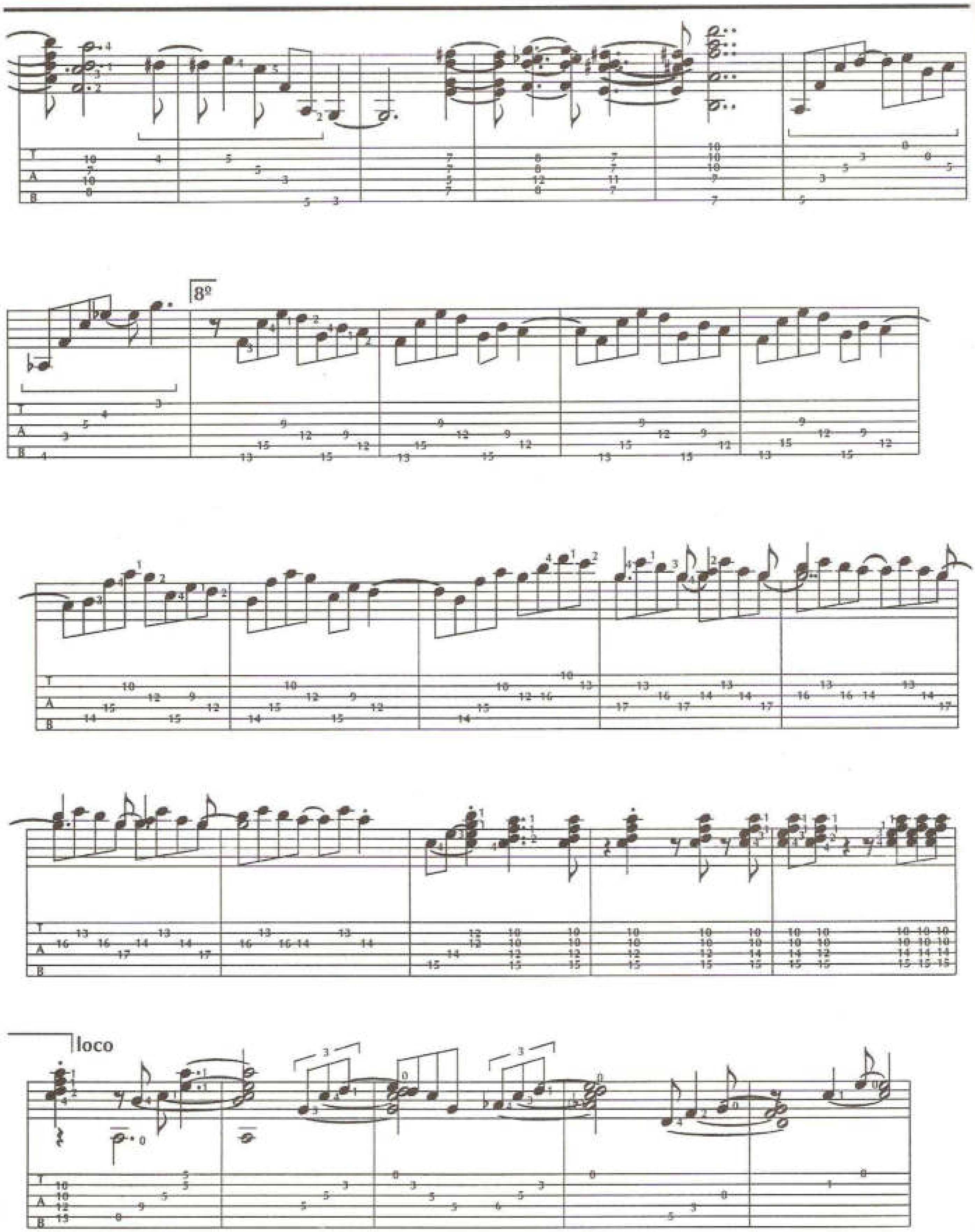
Hoy podemos decir que la tendencia es la experimentación en la fusión; como una necesidad, yo creo, espiritual de derribar los moldes y los límites que sienten los hombres y mujeres de todo el planeta.

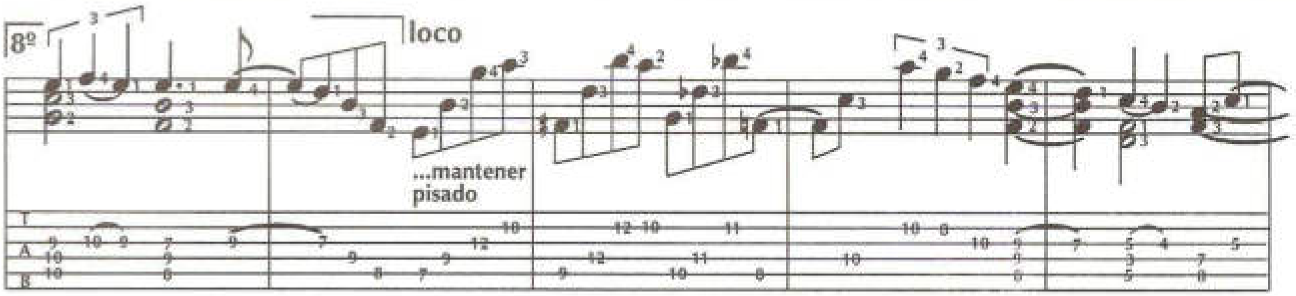
Estos comentarios son simplemente informativos (o formativos). Luego, lo ideal es dejar libre la imaginación y no atarse a esquemas aunque estemos profundamente influenciados por uno u otro estilo.

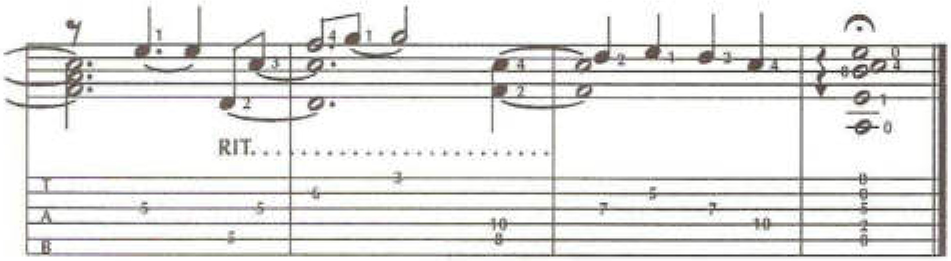
TEMA INSTRUMENTAL



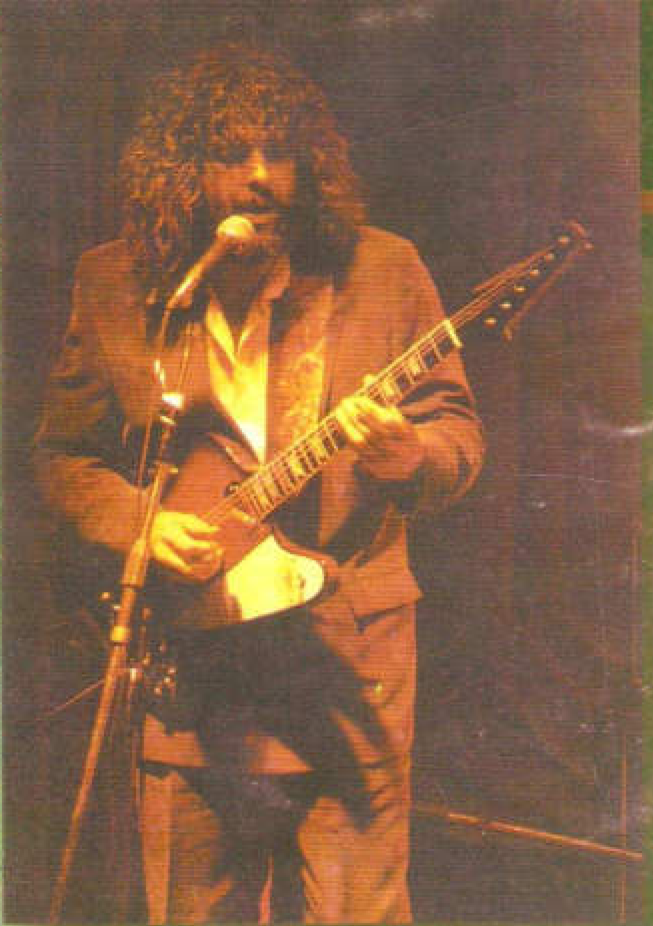

8º
loco
T
A
B


8º
loco





NOTA: La llave indica que los dedos deben mantener pisando la nota.



Esta nueva obra de
Miguel "Botafogo" Vilanova
viene a cubrir un vacío en las necesidades del guitarrista actual: la enseñanza y práctica de la armonía aplicada a la guitarra. Habitualmente, el instrumento que se usa para el estudio de la armonía es el piano. "Botafogo", al ordenar los elementos principales de la armonía y aplicar a la guitarra las leyes de las progresiones de acordes y algunas técnicas para la composición, ha logrado traducir a las seis cuerdas los conocimientos armónicos básicos que debe tener el guitarrista de hoy.

Miguel "Botafogo" Vilanova nació el 7 de febrero de 1956. Comenzó a tocar la guitarra clásica a los 9 años. A los 12 tuvo su primera guitarra eléctrica. Su debut profesional fue a los 17 años con *Pappo's Blues*, a partir de allí participó en *Engranaje, Avalancha* (graba un single), *Tren plateado, Carolina y Studebaker.*
Entre 1977 y 1984 se radicó en Madrid (España) donde integró, entre otros, el grupo *Cucharada* (graban «El limpiabotas que quería ser torero», 1980); Joaquín Sabina (graban «Viceversa»); Antonio Flores (graban tres LP y la música para la película «Colegas»); y Mariscal Romero (graban «Zumo de Radio», 1983). Asimismo, tocó junto a Micky, Ramoncín, Kevin Ayers, Whisky David y Ciro Fogliata. A su vuelta forma *Durazno de Gala* (graban «Algún viejo Blues», 1987; «Banda de garage», 1988; «Asuntos de Blues», 1989; «Noche de Blues», 1990; «Sacále el jugo», 1991 ; «Una vieja historia», 1994, y «Piratas 1987-1989», 1996). Paralelamente integró las bandas de Rinaldo Rafanelli, Miguel Cantilo (graba «Locomotor», 1988); Vitico (graba «Ha llegado la hora», 1989, y «No sé si voy a volver», 1994); y *Pappo's Blues* (graba «Pappo sigue vivo», 1994).
Estudió audioperceptiva y armonía con Gustavo Gregorio, improvisación con Francisco Rivero, y armonía con J. C. Cirigliano y con Pedro Aguilar. Actualmente continúa sus estudios como autodidacta. "Botafogo" enseña guitarra, composición y armonía en la especialidad de Blues y Rock. Es profesor del Instituto Tecnológico de Música Contemporánea (ITMC), ha dictado clínicas en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la UBA, y conduce un programa para cable: «Clínica 21». Asimismo colabora con las revistas «El Musiquero» y «Blues Special» y ha escrito «Seis cuerdas -Método de guitarra-» (junto a G. Gregorio, 1991), «Seis cuerdas de blues» (1995) y "Más Blues" (1996), editados por Ricordi. En 1995 graba «Trío», su primer disco solista.

ISBN 987-1126-97-2
9 789871 126972

Industria Argentina
Printed in Argentina

www.ricordimusica.com.ar
ventas@ricordimusica.com.ar

BA 13716